EVARISTO CARRIEGO

JOSE GABRIEL

EVARISTO CARRIEGO

Agencia Sudamericana de Libros
Carlos Pellegrini 611
BUENOS AIRES
—1921—

I

UNA VIDA SIMPLE

Nació Evaristo Carriego, poeta de Buenos Aires, el día 7 de mayo de 1883, en la ciudad de Paraná, capital de la provincia de Entre Ríos.

En la política y en el periodismo enterrianos, a fines del siglo último figuró con singular relieve un Evaristo Federico Carriego, afamado, sobre todo — y también temido — como polemista. Era el abuelo del poeta. Tuvo un hijo, llamado Evaristo Federico también. Casó este último con doña Angela Giorello, en la misma ciudad de Paraná, y de esa unión nació nuestro poeta, que, como el padre y el abuelo, se llamó Evaristo Federico.

Hasta 1887, Carriego permaneció en su ciudad natal. A los cuatro años de edad, la familia se trasladó a Buenos Aires. Residió dos meses aquí; luego,

por espacio de dos años, en La Plata, y, por último, en 1889, se radicó definitivamente en la capital federal. Tenía entonces el chico seis años y fué enviado a la escuela primaria. Se mostró sumamente aplicado al estudio. Desde el comienzo, dió prueba de una memoria excepcional. Cuentan los suyos, que, a poco de iniciado en la escuela, vino a casa y se puso a leer de corrido las páginas de un texto escolar: las había aprendido de memoria, punto por punto, en una lectura de la maestra.

La primera escuela a que concurrió, era particular: la de las señoritas Negri, conocidas educadoras argentinas. Cursó en ella los tres primeros grados; del tercero al sexto, estudió en la escuela pública Rodríguez Peña. Concluídos los estudios elementales, inició los secundarios; rindió hasta el tercer año, incluso, en el colegio nacional Sarmiento, entonces denominado colegio nacional Norte. Había mostrado afición por la carrera de las armas, y tentó el ingreso en el Colegio Militar; pero, examinado físicamente resultó corto de vista, por lo que no fué admitido en el instituto. Entonces, dejó todo estudio regular y se dedicó a vagar y a leer a discreción, sin guía ni método.

Por el momento, como puede verse, la vida de Carriego es de una simplicidad exterior absoluta. Su infancia, tuvo hogar, paz, letras y una gran franquicia familiar para tentar la realización de sus aspiraciones. Y así fué toda su vida, plácida exteriormente, sin objeto inmediato y sin motivos de volun-

tad. Hasta aquella gran capacidad mnemónica y aquella cortedad visual que había revelado de niño, fueron luego sus características más notables.

Vivía a la sazón en la casita de Palermo que fué su atalaya espiritual más destacada y que todavía ocupan los suyos. El barrio — hoy modernizado, limpio, recogido, común, sin malevos ni conventillos, — era lo que el Maldonado actualmente: un suburbio miserable, destartalado, lleno de chicos y de roña, aunque, en realidad, no fué nunca exactamente el que nos pintó Carriego, que se parece mucho más al de la Boca. Carriego, alternaba sus lecturas con picarescas correrías por el barrio, en las que, según sus compañeros de entonces, nunca se mostró demasiado audaz. Espíritu esencialmente imaginativo, sentía las cosas con una intensidad que le impedía afrontarlas airosamente. Más tarde, le veremos convertido en un exaltado Quijote interior, con apariencia y hechos de un corderillo.

Sus lecturas, eran casi exclusivamente literarias e históricas. De historia, le cautivaba la vida de Napoleón, que conocía muy bien; en literatura, tenía marcadas preferencias por la poesía y la novela románticas. Nadie como Hugo, con su grandilocuencia verbal, para encender sus entusiasmos de adolescente; nadie como Dumas, con su habilidad en la intriga caballeresca, para satisfacer su exaltada imaginación. Y, tanto en historia como en literatura, le atraía particularmente todo lo que llevase un sello de heroísmo deslumbrante. Por eso amaba tanto a

don Quijote, también, y por eso (aunque con un cierto dejo irónico que, por lo menos, salvaba la natural distancia entre uno y otro personaje) rememoraba con cariño a Juan Moreira. Todavía recuerdan sus hermanos lo dado que era a luchar y a canchar con ellos, queriendo imitar al gaucho diestro y corajudo. Por cierto que, a pesar de ser el mayor, como era el más debilucho, no siempre lograba vencerlos, y cuando no los vencía directamente, les hacía trampas.

Debió empezar a escribir versos, de los diez y ocho a los veinte años. A los veinte, le vemos introducido ya en los círculos intelectuales de la capital. El primero que frecuentó, fué la redacción de *La Protesta*. "*La Protesta*" — dice Más y Pí, — era entonces no un diario anarquista, terrible y pavoroso, sino un siemple diario de ideas, donde se hacía más literatura que acracia y donde el encanto de una bella frase valía más que todas las aseveraciones de Kropotkine o de Jean Grave" (1) A todos los concurrentes a su redacción (en esa época, libre de policías disfrazados de anarquistas), los unía, antes que una convención ideológica explícita, el supuesto de una comunidad de aspiraciones intelectuales y la actitud verbal rebelde (esa sí, común, sin duda alguna) ante la corrompida sociedad burguesa, que había que destruir. No era una doctrina política, claramente comprendida y acatada con toda responsabilidad, la que

---

(1) Juan Mas y Pi, "El poeta Evaristo Carriego"; rev. "Renacimiento", Buenos Aires, marzo y junio de 1913.

los movía: era un vago — y muy noble, es claro, — sentimiento de justicia y de elevación, que de socialismo y anarquismo no tenía más que el nombre.

Carriego, en ese círculo, era un soñador más. A medida que fué avanzando en años, el sentimiento nacionalista — un sentimiento casi patriotero — fué ganando su corazón. En plena juventud, hablaba con un primitivo tono patriótico, escudado en un impreciso ideal americanista o criollista, y esa fué, probablemente, su actitud más sincera en la cuestión social. Sin embargo, en sus veinte — en la época de *La Protesta,* — aparecía como un defensor del internacionalismo que aun hoy habría resultado izquierdista en nuestros partidos obreros. Tres sonetos hay de esa época suya que no figuran en ninguna de las ediciones de sus versos y que de seguro recuerdan muy pocas personas. Están publicados en la revista *La Gaceta* (1), ya desaparecida, y se titulan *Los Desheredados, Patria...* y *Demoliendo.* En el primero, canta a

> los que lloran su noche entristecida
> sin creer en la aurora del mañana;

pero que enarbolan

> el negro pabellón de su miseria,

donde

> ... impresa
> con sangre está, la roja Marsellesa
> de la triunfal revolución futura!

---

(1) "La Gaceta", de Joaquín Fontenla; rev. quincenal, No. 19, julio 31 de 1904, Buenos Aires.

En el segundo, reniega de "la patria que avasalla la libertad", anhela "la patria universal del hombre" y promete no "quemar el incienso de su canto"

En los altares de un ideal mentido!

En el tercero, por fin, repitiendo con otro motivo la idea contenida en los anteriores, toma como símbolo de la revolución al albañil, que,

Cantando gime, y en su afán profundo
parece que a los grandes de este mundo
profetizara en sus vibrantes tonos

que ante el golpe y la fuerza destructora
de la social piqueta redentora,
caerán deshechos los podridos tronos!

El acento de estos versos, es vibrante y claro. Lo es igualmente el de otra composición por el estilo, publicada en *Martín Fierro* pocos meses después (1) y no reproducida tampoco en volumen. Se titula *De la vida* y es, ciertamente, según uno de sus propios versos, como el "Miserere fatal de los jornales", en el que va implícita una honda rebeldía social, la rebeldía del que ve pobres de cuerpo y de alma por culpa de los malditos opresores, a los pobres. Con todo — insisto — no sería lícito suponer en ninguno o casi ninguno de los tertulianos de *La Protesta*, una adhesión franca al credo socialista; y en Ca-

(1) "Martín Fierro", de Alberto Ghiraldo: rev. semanal. No. 36, noviembre 14 de 1904, Buenos Aires. Esta composición, las tres anteriores y otra de "El almanaque de La Protesta" del mismo año, son, seguramente, las primeras que publicó. La firma (Evaristo F. Carriego) comprendía entonces la inicial de su segundo nombre, que después dejó de usar.

rriego, menos aún. Era el suyo, más bien, un socialismo sentimental, cuyo móvil lo constituía el deseo de redimir a los pobres de su miseria, sin saber por qué medios. El final mismo del tercero de los sonetos glosados ("caerán deshechos los podridos tronos") indica claramente que daba a su actitud un exclusivo significado político, es decir, que atribuía la causa de los males sociales a determinadas formas de gobierno público, no a la propia constitución de la sociedad, como habría correspondido. Por lo demás, en esta su primera posición avanzada, hay que ver, ante todo, el resultado de una natural sugestión del medio que frecuentaba.

Literariamente, una anécdota que refiere Más y Pí, da idea clara de la situación de Carriego en esta época. Cuenta Más y Pí, que, hallándose una tarde en la redacción de *La Protesta*, le oyó a un desconocido, a su lado, pronunciar el nombre de *Almafuerte*. "Arrojé la pluma — añade — e interviniendo un poco brutalmente en la conversación, interrogué: —¿Qué dice usted de Almafuerte?—El joven desconocido me miró un momento con pequeños ojos de miope y en vez de responder interrogó a su vez: —¿Y usted, qué opina de él?—Yo, respondí, que es el primer poeta de nuestra lengua.—¿Y usted?—Lo mismo digo... *compañero!*" (1)

Con veintiún años de edad, un afán socializante muy noble, Almafuerte por poeta supremo y Juan

(1) Altículo citado.

Más y Pí como amigo y conmilitón (pues desde ese mismo momento se hicieron muy amigos), vemos, pues, a Carriego incorporado al ambiente literario porteño, donde poco antes nadie conocía su nombre. Era la época de los cenáculos literarios en Buenos Aires. En cafés, en redacciones de periódicos, en viviendas particulares, en todos lados se formaban pequeños círculos de escritores, donde diariamente se fundaba alguna revista y se ejercitaba el ingenio en chistes de oportunidad. Carriego, se introdujo con gran facilidad en todos ellos. "Mientras los demás (vuelve a hablar Más y Pí) se retraían o buscaban el natural encasillamiento de un grupo determinado, Carriego estaba en todos y vivía con todos. El café de los Inmortales, y el sótano del Royal Keller, la Brasileña y el Bar Luzio, le vieron asiduo concurrente. Frecuentó la redacción de *La Nación* y la de *Ultima Hora*. No desdeñó los grupos modestos de principiantes y fué acogido en los más altos. Puede decirse que nadie como él entró más fácilmente en todos los ambientes, nadie supo hacerse aceptar con mayor prontitud".

Más que sus versos, era su persona lo que así atraía. No faltan quienes conservan de él todavía una impresión poco grata. Y, en efecto, por momentos, especialmente en los corrillos de café, gustaba de hablar con cierta suficiencia de sí mismo, proclamando su talento, con lo que daba una sensación antipática de petulancia. Tal comportamiento, sin embargo, no era más que el resultado de momen-

táneas ofuscaciones suyas ante la incomprensión de los demás; era, por otro lado, el achaque inevitable en todas estas tertulias de literatos y periodistas, donde se juega a la burla y a la hipocresía y donde es necesario ser superficialmente chistoso, o se es pedante, so pena de pasar por poco. Cuando en el círculo o redacción se le recibía con franqueza, o cuando daba con el amigo dispuesto a escucharle con cariño, era modesto, humilde y de una ingenuidad infantil. Entonces, estaba en lo suyo y cautivaba.

De 1904 a 1908, entrado ya de lleno en la vida literaria, publicó muchas composiciones poéticas en diarios y revistas, particularmente en *Caras y Caretas,* cuyas páginas popularizaron pronto su nombre. *Por el alma de don Quijote* — la poesía que luego sirvió de inicial a *Misas Herejes* — da cuenta detallada de su espíritu en esta época. Aborrece hondamente el afán positivista del medio,

> Porque así van las cosas: la más simple creencia
> requiere el "visto bueno" y el favor de la Ciencia:
> si a ella no se acoge no prospera y, acaso,
> su propio nombre pierde para tornarse "caso". (1)

Le disgusta, asimismo, la manía irónica del ambiente:

> Pero me estoy temiendo que venga algún chistoso
> con sátiras amables de burlador donoso,
> o con mordacidades de socarrón hiriente,
> y descubra, tan grave como irónicamente
> —a la sandez de Sancho se le llama ironia—
> que mi amor al Maestro se convierte en manía. (2)

---

(1) "Por alma de don Quijote", de "Misas Herejes".
(2) Id.

Contra este positivismo ramplón y este hábito burlesco (características que todavía lo son hoy, en gran parte, de nuestro ambiente literario), Carriego invoca al idealista y trágico héroe manchego,

al Unico, al Supremo, al famoso Caballero,
a quien "pide" que siempre "le" tenga de su mano.

Al mismo tiempo, se siente enojado por los poetas decadentistas y preciosistas, que, a pesar de haber iniciado ya su decadencia en la capital, todavía dominan sobre los demás, excepto sobre Almafuerte. Le enojan, en particular, porque los supone acaramelados, afeminados. En su sinceridad más íntima, era una mujercita, y no de otra manera podía haber llegado, como llegó, a sentir tan intensamente el dolor de los que sufren en silencio. En sus versos, los hombres sufren femeninamente, como sufre él mismo en su vida. No obstante, de palabra profesaba el culto de la *maschilità* (es insuperable este vocablo italiano), el culto criollo del coraje — ¡cuidado que nadie pensara que no era capaz de pelear con la partida, facón en mano, o de trompearse con el mejor, o aun de llevarse un mundo por delante!; — y vedle, tan suave en sus hechos, ensalzando, contra los poetas versallescos, la rudeza hombruna:

Si de estas cuerdas mías, de tonos más que rudos,
te resultasen ásperos los rendidos saludos,
y quieres blandos ritmos de credos idealistas,
aguarda delicados poetas modernistas
que alabarán en oro tus posibles desdenes,
coronando de antorchas tus olímpicas sienes,
devotos de la blanca lis de tu aristocracia,

con que ilustro los rojos claveles de mi audacia;
o espera, seductora, decadentes orfebres
que graben tus blasones en sus creadoras fiebres:
yo, trabajo el acero de temples soberanos:
los sonantes cristales se rompen en mis manos. (1)

Constante era su preocupación por dar una sensación de hombría.

Le hemos conocido socialista e internacionalista detonante en *La Protesta*. Ahora, Carriego se ha hecho nacionalista. Otro resultado de su fastidio para con los poetas decadentes. No hablaban esos poetas si no de personas y cosas extranjeras y extraterrestres. Carriego, por oponerles la vida local y real del suburbio, que sentía, cae en una confusión ideológica y adopta un patriotismo elemental, un patriotismo con frecuencia agresivo — observa Más y Pi. — ese patriotismo que tiene por característica notable la xenofobia, y es, más bien que amor a lo de casa, odio sistemático a todo lo de fuera. Por fortuna, de ello no queda más que el recuerdo de los que le escucharon.

Su vida, la empleaba en estos momentos en charlar, en escribir, en dormir... No tenía necesidad de trabajar para ganarse el sustento. Solía permanecer en cama hasta cerca de mediodía. Cuando, por casualidad, se levantaba más temprano, iba a pasear por los jardines de Palermo, donde más de una vez lo encontraba todo taciturno algún amigo. Cuando no, después de almorzar leía o escribía un rato;

(1) "En su Album" (a la señora Sylla Silva de Más y Pi), de "Misas Herejes".

luego, salía en dirección a la casa de algún compañero; por lo regular, a la de Más y Pí, "allá en la calle Suipacha y Cangallo — dice este último, — un tercer piso cuya terraza delantera nos permitía perder horas y horas en estática contemplación, discutiendo, algunas veces sobre todo lo existente, las más de ellas atendiendo yo los interminables monólogos de Carriego". De regreso en su casa, en seguida de cenar tomaba la calle otra vez y volvía a visitar a un amigo o se metía en el café, donde se reunía con otros colegas. El café a que concurría con mayor asiduidad, era el de los Inmortales, nombre que le dió él mismo, según la crónica contemporánea de una revista ya muerta, *Papel y Tinta*. Allí, en un bullicioso corro de bohemios, ante una mesa con vacías tazas de café, permanecía horas y horas en charla continua y en un abandono absoluto del mundo exterior. Le gustaba recitar sus versos, lo que, dado el privilegio de su memoria, hacía sin tropiezo. A las tantas de la noche, dejaba el café y, casi siempre acompañado por alguno de los contertulios, a quien seguía recitando versos y más versos, tomaba camino de Palermo. Con algunas visitas dominicales al autor del *Misionero,* en La Plata, fué lo que hizo hasta su muerte.

En 1908, apareció su primer y único libro, *Misas Herejes,* cuyo contenido se conocía ya casi totalmente por las publicaciones en los periódicos. La crítica, le dispensó, en general, una acogida favorable; sobre todo, a causa de su aparente sentido realista y en

oposición a las corrientes simbolistas que la poesía argentina había llevado hasta una exageración insoportable. Los amigos y admiradores, en crecido número, le ofrecieron un banquete de homenaje. Fué su consagración definitiva —e inmerecida, ciertamente, con ese mal libro — en nuestro medio intelectual y artístico.

Después de aparecido el libro, continuó publicando versos en las revistas. También hizo periodismo anónimo, alguna que otra vez. En *La Razón*, apareció algún *reportaje* suyo, uno de ellos a Martiniano Leguizamón, cuya obra nacionalista — ni que decirlo — admiraba especialmente. En el borrador de ese *reportaje*, que tengo a la vista, escribe Carriego: "quien haya leído *Montaraz*, *Alma nativa*, etcétera, sabrá que son el documento más admirable de nuestra literatura criollista, al par que la más fiel, la más veraz interpretación del ambiente en el cual se desarrollan los episodios trágicos, épicos o picarescos que rigen los diversos motivos del libro". En un periódico, *La Unión*, de Rauch (prov. de Buenos Aires), publicó versos sátiros sobre la política local, y en la revista policial *L. C.*, de aquí, unas décimas en lenguaje lunfardo, bajo el seudónimo de *El Barretero*. A la vista tengo también los borradores de un artículo festivo sobre los desmanes de la tiranía de Rosas, escrito para esa revista y que no sé si se llegó a publicar. El papel, ostenta el membrete rojo del café Don Quijote... Ninguno

de estos trabajos tiene otra significación que la que puede dárseles biográficamente.

En su vida, la única variante que introdujo después de publicado su libro, apenas merece recordarse: un enredo amoroso, no muy pasional, por cierto, con una temporera. Es el único amorío que se le conoce.

La jovialidad con que en un principio le conocimos, en los últimos años de su vida fué cediendo notablemente a la melancolía y al retraimiento espiritual a que tampoco en los comienzos se había mostrado ajeno. Son los años en que canta dulcemente y resignadamente a todos los que sufren en silencio. Ha hecho a un lado el ademán descompuesto de su héroe favorito; ha podado su pluma de las estridencias románticas. Ahora, ni grita ni gesticula; ahora, ni conoce a los hacedores del mal, ni le importan, sean ellos el prometido que, un buen día, sin saberse por qué, abandonó a la novia "con toda la ropa hecha", o el "sin vergüenza que no la hizo caso después...", o el padre que "grita, brutal, borracho — como siempre que vuelve de la cantina", o, en fin, todos los que maltratan a Mamboretá por el barrio. Sólo ve, sólo busca al paciente, a "la muchacha que siempre anda triste", a "la francesita que hoy salió a tomar el sol", a "la enferma que trajeron anoche", al "hombre que tiene su secreto", al "silencioso que va a la trastienda", a los que, en torno a la mesa,

rezan

la oración, noche a noche tartamudeada,
por aquella perdida, desamorada,
que hace ya cinco meses dejó el hogar. (1)

¿Quién fué el malvado? No lo sabe, no quiere saberlo. Don Quijote, impaciente ante el mal, ha cedido el puesto a un franciscano. Ya no intenta castigar a los pecadores: prefiere sufrir con los tristes, haciéndose hermano de ellos en dolor. Ahora es cuando Carriego está en plena posesión de su espíritu. En sus versos, de continente sereno, hay un hálito de tragedia inquietante. Sólo el sentimiento de lo fatal los inspira.

Siempre se había mostrado extremadamente aprensivo. En su casa, apenas se atrevían a darle noticias de muerte: lo desazonaban por completo. En sus últimos años, esta aprensión suya fué mucho más intensa, agravada aún con el fallecimiento de su padre, ocurrido poco antes del suyo. Parecía que sólo hallaba alivio en las confidencias amistosas, que se procuraba cada vez con mayor afán. Uno de sus confidentes íntimos de estas horas, fué Marcelino del Mazo, a cuya solicitud se debe en buena parte el enaltecimiento de la memoria de Carriego.

Físicamente, aunque de constitución bastante débil (era flaco, de regular estatura, apariencia un poco vasta en conjunto, de hojos hondos, en contraste notable con su tez pálida), nunca había dado muestra de serio malestar. A fines de 1911, tuvo un ligero ataque de apendicitis, que entonces

(1) "Por la ausente", de "La canción del barrio" (poemas póstumos).

se atribuyó a una indisposición. El ataque, se renovó a mediados de 1912, también levemente. El primero de octubre del mismo año, se sintió atacado por tercera vez; pero ahora, de tal suerte que se vió obligado a guardar cama en seguida. Doce días permaneció en el lecho. El trece, a la madrugada, falleció. (1)

---

(1) La creencia común, es que murió tuberculoso. El propio Mas y Pi, que lo trató tan íntimamente, en el estudio mencionado dice: "La enfermedad que comenzaba a minar su organismo...". Con palabras parecidas, se expresan casi todos los que fueron sus amigos. Por mí parte, sin rechazar definitivamente tales versiones, me ha parecido prudente aceptar por ahora la información de sus deudos. Por prudencia también, no he querido acoger las mil anécdotas de diversa índole que cuentan todos los que dicen haber conocido a Carriego personalmente, aunque con ello, la biografía que dejo trazada aparezca, quizá, demasiado esquemática.

II

LA POESIA ARGENTINA HASTA CARRIEGO

Antes de entrar en el análisis de la obra de Carriego, convendrá dar una información general de la poesía argentina hasta la aparición de nuestro poeta, para facilitar su ubicación histórica.

En dos ramas, paralelas entre sí, se divide la historia de la poesía argentina desde sus comienzos (1830): la pura y la mestiza, la nativa y la extranjera, la criolla y la europeísta (el nombre no importa mayormente ahora). Vamos a considerarlas por separado.

La rama mestiza o extranjera o europeísta, tiene cuatro períodos definidos: el *romántico*, el *clasicista*, el *modernista* y el de *conciliación*. El primero, va de 1830 a 1880, y lo llena la obra de cuatro poetas: Echeverría, Mármol, Andrade y Ricardo Gutiérrez. El segundo, de 1880 a 1895, y lo representan Guido y Spano, Obligado y Oyuela. El tercero, comprende de 1895 a 1905, con Lugones como señor. De 1905

a 1907, hay un intervalo de desorientación, con las exageraciones modernistas, por un lado, y el disgusto que empezaban a provocar esas exageraciones, por otro. Si quisiéramos caracterizar con algún nombre este breve período de transición, Ricardo Rojas sería el adecuado; su obra negativa, contiene todo lo malo del modernismo llevado a su extremo, y todo lo malo de la reacción clasicista mal entendida: curiosa dualidad de un poeta, que se funde en su origen en una única causa: falta de inspiración. En 1907, surge Banchs, y, a la inversa de Rojas, se incorpora todo lo bueno de lo anterior, de manera que su obra constituye el cuarto período, o sea, el conciliatorio, en que aparecen aquilatadas las conquistas duraderas del modernismo, del clasicismo y del romanticismo.

En arte, los nombres de escuelas o tendencias se han creado para lo accesorio. El arte verdadero, en todas las épocas, en todas las latitudes, no tiene más que un nombre: arte, y es la representación de la realidad — ya existente o ya posible — a través de los estados de ánimo. Aun los nombres de géneros — lírica, epopeya, dramática, novela, etc. — se refieren a meros procedimientos. Naturalmente, hay épocas en el arte, y con las épocas, gustos o tendencias. En momentos dados, los artistas siguen más o menos fielmente a la realidad observada, se preocupan más o menos *por lo que es* o *por lo que pudiera ser;* prefieren unos u otros temas; adoptan unos u otros modos de expresión. Entonces es cuando puede ha-

blarse de clasicismo, de romanticismo, de naturalismo, de simbolismo y de todos los ismos imaginables. Pero esos nombres, son siempre adjetivos, y, una de dos: o pueden añadirse al término arte, o no tienen significación. Si lo segundo, no hay por qué tenerlos en cuenta; si lo primero, no representan otra cosa que una variante superficial en la esencia artística, que es: satisfacción del anhelo imaginativo por medio de los elementos que nos proporciona la realidad. Un centauro, es ya la encarnación viva de un elemento fantástico. Por eso a la vuelta de innovaciones y revoluciones, siempre bulliciosas, lo simplemente adjetivo va eliminándose poco a poco, y queda como único objeto perdurable aquello que observa ese justo medio realista.

Siendo tal la naturaleza del arte, la condición principalísima de su originalidad no puede ser otra que el contenido de la emoción del medio circunstante al artista. Ricardo Rojas, precisamente, tan mal poeta, lo ha formulado concluyentemente como crítico: "El arte que se universaliza es el que vive por el aliento de la tradición y por la emoción del paisaje nativo, como los poemas homéricos o el Romancero del Cid". (1) No hay más que añadir, que el paisaje puede ser, indistintamente, nativo o adoptivo, con tal de que se sepa adoptarlo íntimamente.

Esto sentado, ¿qué grado de originalidad y, por lo tanto, de universalidad y, por lo tanto, de verda-

(1) Citado por Roberto F. Giusti, en "Nuestros poetas jóvenes".

dero arte ofrece la poesía argentina en la rama señalada? Parece que, en la sola calificación que le hemos dado — mestiza, extranjera, europeísta, — está ya contenida la respuesta conveniente: ninguna, o muy poco menos, es su originalidad. Estar dentro de una tradición, no es copiar o imitar lo pasado, sino adecuar el pasado al presente; no es permanecer estancados en ningún instante pretérito, sino ubicarse en lo dado y remozarlo con la evolución de la sensibilidad. Ahora bien, los románticos y los clasicistas argentinos (estos últimos, mayormente, y de ellos, mayormente aún, Guido y Oyuela), se estancaron en lo pasado, y los modernistas, ignoraron deliberadamente todo lo que les era anterior en la lengua en que se expresaban y en su historia nacional. Unos por anquilosados y otros por renegados, ambos permanecieron, pues, fuera de la tradición, ambos carecieron de originalidad. Por lo que toca a la emoción del paisaje nativo, ninguno supo darla tampoco. De los modernistas, no hay que hablar, pues adrede se extrañaron de su medio. Los anteriores, tuvieron la intención de pintar y cantar las personas y las cosas de aquí; pero, sojuzgados enteramente por los románticos y clasicistas españoles o franceses, no las vieron, a pesar de que otra cosa parezca decir la frecuente mención de sus nombres. Si los modernistas (y con esto no se dice nada de Darío) pertenecen, en calidad de imitadores, a la historia del simbolismo y el decadentismo poético francés, Andrade, Gutiérrez, Mármol, Echeverría, Oyuela, Obli-

gado, Guido y Cía. entran, como poetas de segundo orden, en una historia del romanticismo y del clasicismo español. Talvez se excluye parcialmente Obligado, en cuanto por su *Santos Vega* puede figurar, aunque secundariamente también, dentro de la rama criolla de la poesía, de que en seguida se va a hablar.

No sucede exactamente lo propio con Enrique Banchs. Le ha faltado audacia, en todo sentido, a este poeta; en formas y en temas, esto es, en espíritu, ha sido excesivamente conservador. Tenía aún la preocupación literaria de la poesía de los motivos y de la corrección formal. En una palabra: como todos sus antecesores en el país, fué demasiado literato todavía. ¿No hizo un libro con cien sonetos? Ni uno más, ni uno menos, y sonetos todos. Y más habló de lo que aprendió en los libros que de lo que pudo ver y sentir directamente en la vida. Sin embargo, desde el punto de vista de la tradición, ni se petrificó enteramente, ni fué renegado. Con una cultura clásica sólida y un claro sentido de la evolución de la lengua, supo situarse en el pasado y avanzar, aunque tímidamente. Ni es un díscolo a la manera de Lugones, ni un arcaízante como Oyuela. Es un hombre que sabe expresarse en el lenguaje culto de su época. (Claro está que, todo esto, sin tener en cuenta la primera parte de *El cascabel del halcón,* acrobacia lujosa de un conocedor del idioma, y nada más). En cuanto respecta a la palpitación de su medio, también supo a veces darla en su

obra con la aplicación a motivos del ordinario vivir en su ciudad. En él concluye la poesía argentina importada de Europa, y con él da el primer fruto, por débil que sea, a la historia universal del arte.

Al tratar de la rama pura, nativa o criolla de nuestra poesía nos encontramos con que ya no podemos establecer distinción por tendencias. Unicamente nos es dado dividirla por nombres de personalidades. Si se ha reparado bien en todo lo dicho hasta ahora, este solo detalle bastará para presumir que es otra la opinión que va a merecernos la poesía argentina que pasamos a estudiar: es esencial y no ofrece notables variedades formalistas.

En el otro campo, hemos podido dar nombres y fechas precisas para la iniciación. Aquí, no disponemos de la misma facilidad: la poesía nativa, comienza con los dichos populares, con las coplas de los payadores ignorados, que corren anónimamente, de boca en boca, entre el pueblo, desde los primeros pasos de la formación del carácter nacional. Yendo a lo impreso, sin embargo, y ya de personalidad más definida, Hilario Ascasubi (nacido en 1807), es, posiblemente, el iniciador, con *Santos Vega, Aniceto el Gallo, Paulino Lucero*. Le siguen Estanislao del Campo y José Hernández (nacidos los dos en 1834), el primero, con *Fausto*, con *Martín Fierro* el segundo..

Si las características de esta poesía están ya diseñadas claramente en los poemas de Ascasubi, y en

Estanislao del Campo se acusan con mayor precisión, no cabe duda de que en *Martín Fierro* adquieren una expresión definitiva y alcanzan el máximo de potencialidad artística. Lugones, es un poeta mediocre; pero es un excelente crítico, un hombre despierto, un espíritu avisado, y su juicio sobre *Martín Fierro,* que tantas resistencias provocó hace seis años, entre los eruditos del país, es, seguramente, terminante, por más que reduzca su obra poética a la nada en que acabamos de situarla nosotros también. Análogo fenómeno ocurre con Rojas, si bien, siendo inferior a Lugones como poeta, lo es también como crítico. Su juicio sobre *Martín Fierro,* lanzado a la par del de Lugones e igualmente resistido en el medio intelectual del país, coincide con él en considerar a la obra de Hernández como la piedra angular de la literatura argentina. Es, en la Argentina — afirma Rojas, — lo que en Francia la *Canción de Rolando,* lo que en España *Mío Cid;* (1) es — corrobora por su parte Lugones — una verdadera epopeya de la raza gaucha y evoca los poemas de Homero. (2) Sin duda alguna.

Los demás poetas que hemos mencionado, fueron literatos, ante todo. ¿Nos habremos entendido bien acerca del sentido de esta palabra, literato? La literatura, para el escritor, es lo que el instrumento

---

(1) Ricardo Rojas, conferencia inaugural de la cátedra de literatura argentina, en la Facultad de Filosofía y Letras, 1914.

(2) Leopoldo Lugones, conferencias sobre el payador, en el teatro Odeón, 1914.

para el obrero de cualquier oficio: un medio de realización. En consecuencia — sea el escritor poeta, científico, filósofo, etc., — la literatura es lo primero que debe aprender a manejar; pero, así como el carpintero no puede confundir nunca los instrumentos de que se vale en su trabajo, con el objeto que realiza, el escritor no debe tampoco tomar la literatura — su medio de obra — como un fin. No todos están dotados de las aptitudes naturales para saber deslindar a tiempo estos campos; la mayor parte, se queda en los medios, como si constituyesen el único fin de su actividad. Entonces, surge el literato. Así fueron literatos todos nuestros románticos y clasicistas y modernistas, y lo son los más de nuestros escritores de hoy.

Es, justamente, lo contrario de lo que sucede con Hernández. Careció de cultura literaria este poeta; pero, hubiérala tenido o no, el caso es que no llegó nunca a tomar la literatura como un fin. Se aplicó a la vida, observó a la vida, sintió la vida. ¿La habría expresado mejor si hubiera adquirido un dominio más seguro de su técnica? Es cosa que no nos interesa. Cuando no se maneja bien la literatura y no se tiene genio tampoco, se puede censurar la incorrección literaria. En el caso de Hernández, sería pueril esta censura al lado de la grandeza artística de su obra. *Martín Fierro,* refleja fielmente una época, un medio, un país, con sus seres, sus cosas, su lenguaje, su mentalidad, sus sentimientos: basta.

He ahí una obra original. Es de la pasta de todas las obras de arte que se universalizan.

Después de Hernández, Obligado (el Obligado de *Santos Vega*) se puede contar como un intento de perfeccionamiento literario de la poesía criolla. Mucho más instruído que el autor de *Martín Fierro*, Obligado adecenta, por así decirlo, a Hernández, a del Campo y a Ascasubi, y, por momentos, en una forma algo más correcta, logra dar la emoción del paisaje nativo. Pero, era demasiado literato para avanzar un paso sobre Hernández; no consiguió allegársele siquiera. La preocupación por la corrección, por la decencia, por la literatura, por lo consagrado, no le permite librarse de un término medio sin fuerza de originalidad. Después de Hernández, aun después de del Campo, aun después de Ascasubi, no tiene objeto.

Almafuerte, es el primero que, en esta rama de nuestra poesía, es decir, en nuestra poesía, da una nota nueva al arte después de *Martín Fierro*. Hasta Almafuerte, la poesía es epopeya y es drama; en Almafuerte, es lírica y es didáctica, principalmente. Cuestión de géneros. En el fondo, una y otra es sinceridad artística, es liberación de la literatura. No solió caer Hernández en vicio literario; Almafuerte, cayó muchas veces. Con frecuencia es, lisa y llanamente, un literato como todos los demás, decidor de palabras sin sentido cabal, o con el sentido que quiera dárseles; pero tiene obra suficiente de artista verdadero, de artista original, para suplir, con

creces, todas las deficiencias que en ese sentido pueda ofrecer. Hernández, hizo hablar al gaucho. Almafuerte, es el gaucho de Hernández, ciudadanizado, que habla por su cuenta. Con la mentalidad, los sentimientos, la filosofía, la moral, en fin, del gaucho, y la visión de la ciudad nueva, habla, truena en nombre de una raza que se extingue en la inevitable evolución.

Otros poetas que sentían su medio y su época, surgieron bajo la égida de Almafuerte. Ninguno tiene mayor significación. Federico Gutiérrez, talvez es el único que, en tímidos tanteos, consigue dar algunas notas típicas del ambiente suburbano; pero se eclipsa totalmente al lado de Carriego, al que es necesario llegar para encontrar un nuevo y vigoroso elemento de la poesía nativa.

En una comparación somera de ambas corrientes de nuestra poesía, pronto se advierte un detalle: el paralelo progreso formal de las dos, un poco más acentuado, naturalmente, en la europeísta. Los románticos, se limitan al empleo del endecasilabo y el octosílabo, en sus ritmos corrientes, como sus congéneres españoles: los clásicos(porque es necesario convenir en que Ascasubi, del Campo y Hernández son nuestros clásicos en la poesía), apenas usan otro metro que el octosílabo y la décima como estrofa. Los clasicistas, amplían sus medios con el dodecasílabo y el alejandrino; Almafuerte, avanza hasta el exámetro. Los modernistas, no conocen limitación de metros. Banchs, se contiene un tanto, y, sin des-

cuidar una sola de las buenas formas modernistas, da un valor especial a los clásicos moldes castellanos, cosa análoga, en parte, a lo que sucede con Carriego. En este paralelismo, además, se advierte una constante influencia formal de la corriente mestiza sobre la criolla.

Por otra parte, en la evolución de la poesía patria, es de notar también este fenómeno común a ambas corrientes: la ciudad, va invadiendo al campo progresivamente, hasta excluírlo casi por entero. Es lo que veremos en Carriego, poeta de Buenos Aires.

III

UN APRENDIZ DE POETA

En vida, como queda dicho, Carriego no dió a conocer más que un libro, *Misas Herejes.* A su muerte, se encontraron ordenados por su mano los materiales de otro, sin título, y una obra dramática en un acto y en prosa, *Los que pasan,* estrenada luego, el 16 de noviembre de 1912, en el teatro Nacional. Revisando sus papeles, que su hermano Julio conserva con todo cariño, he hallado, por mi parte, los manuscritos de tres composiciones poéticas más, una de ellas, muy extensa, una parodia licenciosa, no exenta de ingenio, del *Edipo.* Estos escritos, los demás mencionados en el capítulo I, y algunos otros que quizá figuren por ahí en revistas olvidadas o en poder de particulares amigos del poeta, constituyen toda su obra literaria. Para juzgarlo completamente, sin embargo, basta con tener en cuenta el volumen de poesías que, como homenaje a su memoria, editaron después de su muerte sus

amigos y admiradores. El libro, fué preparado por Enrique Carriego, hermano de Evaristo, y Marcelino del Mazo y Más y Pí, y contiene *Misas Herejes* íntegro, con más los poemas que tenía ordenado el autor mismo, para la publicación. Es el volumen que nos va a servir de guía en adelante.

En cinco partes distintas se divide *Misas Herejes*: "Viejos sermones", "Envíos", "Ofertorios galantes", "El alma del suburbio" y "Ritos en la sombra", mencionadas según el orden de colocación que tienen en el libro. Las tres primeras y la última, ofrecen un mismo carácter. Las tendremos, pues, en cuenta como una sola, dejando de lado "El alma del suburbio", que significa un adelanto sobre las anteriores y cómo el puente de tránsito a *La canción del barrio*. (1)

Al trazar su biografía, Carriego se nos mostró ya como un enemigo del modernismo ambiente. Recuérdese la poesía dedicada a la señora Sylla Silva de Más y Pí:

> Si de estas cuerdas mías, de tonos más que rudos,
> te resultasen ásperos los rendidos saludos,
> y quieres blandos ritmos de credos idealistas,
> aguarda delicados poetas modernistas...

Manifiestamente contrario a los poetas decaden-

---

(1) Como se ha advertido, el libro que dejó ordenado Carriego, sin publicar, no tenía título. En la edición de homenaje, que se sigue aquí, se denomina "Poemas póstumos". Podemos muy bien reemplazar este nombre con el de "La canción del barrio", que es el primero de sus capítulos y viene adecuado al contenido, por lo demás.

tes, creía, pues, oponérseles con su obra. He aquí, no obstante, que, sin quererlo, sin pensarlo, era más decadente y más simbolista y más preciosista que ninguno. En esa misma composición glosada, a renglón seguido de su expresión irónica contra los modernistas, escribe:

Palmera brasileña, que al caminante herido
ofrendaras tus dátiles de Pasión y de Olvido,
en el Desierto Unico: tú eres la apoteosis
que, nimbando de incendios sus fecundas neurosis,
cruzas por los vaivenes de sus hondos desvelos
como si fueras Luna de sus noches de duelos.

Para hallar algo tan enfático, tan abstruso, tan enrevesado, tan ridículo como esos seis versos, es necesario recurrir... a Carriego, ya sea en esa composición (escrita toda ella en el tono de la muestra), ya en otras muchas de *Misas Herejes* (título de por sí simbólico, abstruso, enfático también). No estarán demás algunos ejemplos:

En un largo alarido de tristeza
los heraldos, sombríos, la anunciaron,
y las faunas errantes se aprontaron
a dejar el amor de la aspereza. (1)

. . . .

Que tus pálidas princesas de inefables corazones
lleven lirios de tus rimas a un olímpico País...
con las hostias fraternales de tus suaves comuniones,
que el orfebre de los triunfos en tus líricos blasones,
grave todos sus laureles con olivo y flor de lis. (2)

. . . .

(1) "La muerte del cisne."
(2) "A Carlos de Soussens."

En la gran copa negra de la sombra que avanza
quiero probar del vino propicio a la añoranza. (1)

. . . .

La Epopeya del Triunfo se ha anunciado sonora
al galope del rojo centauro de la Aurora
que llega, como heraldo de la Ciudad lejana,
precursor del saludo, del laurel y la diana. (2)

. . . .

...Y después de beber en tus castalias,
como en lago de amor tranquilo y terso,
¡te besaré las sienes con un verso
para calzar de nuevo las sandalias! (3)

. . . .

Fué al surgir de una duda insinuativa
cuando hirió tu severa aristocracia,
como un símbolo rojo de mi audacia,
un clavel que tu mano no cultiva. (4)

. . . .

Y, así, en tu vanidad, por la impaciente
condena de un orgullo intransigente,
mi rojo heraldo de amatorios credos.... (5)

. . . .

Como las nerviosas manos de mi amada,
que, en largas teorías de gestos cordiales,
devotas del dulce crimen amatorio,
degüellan mis mansos corderos pascuales! (6)

. . . .

En un carro triunfal hecho de auroras,
y envueltas en flotantes muselinas,
con impudor de audacias femeninas
han llegado las nuevas doce horas. (7)

. . . .

Cuando escucho el rojo violín de tu risa,
en el que olvidados acordes evocas,
un cálido vino — licor de bohemia —
me llena el cerebro de músicas locas. (8)

. . . .

(1) "A Juan Mas y Pi".
(2) "A J. J. Soiza Reilly."
(3) "De la tregua."
(4) "El clavel."
(5) "Id.
(6) "Tus manos."
(7) "De primavera."
(8) "Tu risa."

Enfermizas plenitudes
de emociones amatorias,
modernismo de lo Raro,
de embriagueces ilusorias,
que disfrazan las crudezas de sus credos materiales,
como fórmulas severas
de blasones impolutos,
que, discretos, disimulan
los salvajes atributos,
las paganas desnudeces de las fuerzas genitales. (1)

Pero, basta.

En los pasajes transcriptos y en otros muchos más que se pudieran transcribir, Carriego aparece con todos los vicios del modernismo, elevados al cubo. La vida que vive, no existe para él al ponerse a escribir. Ha leído libros, ha leído versos, libros y versos en los que tampoco la vida conocida directamente, palpitaba, y se ha creado una vida que quiere expresar: la vida de lo raro, de lo exótico, de lo enfermo, de lo lúgubre, una vida infectada de todo mal, y mentida, por otra parte. Y si alguna vez, por casualidad, repara en la vida que le toca de veras, tampoco puede verla al desnudo, tal como es, sino revestida de todo el fárrago de imágenes que le han dejado las lecturas mal digeridas. Ha de decir que intentó darle un beso a una mujer, y que ella, intransigente, interpuso su mano entre ambas bocas (y esto no se sabe sino después de muy penosos esfuerzos); pero no, decirlo así, sería pedestre, no sería poético, y entonces, llama "clavel" y "rojo heraldo de amatorios credos" a sus labios, y

(1) "Imágenes del pecado", imitación de Almafuerte.

al acto negativo, de la hembra, la ejecución del clavel con "la guillotina de *sus* nobles dedos". Ha de alabar a una buena señora brasileña, cuya amorosa atención significa un descanso para el luchador consorte, y tiene, primero, que calificarla de palmera, y luego, referir su acción a los "dátiles de Pasión y de Olvido", ofrendados "en el Desierto Unico", como "apoteosis — que, nimbando de incendios sus fecundas neurosis..." Y ¿qué habrá querido decir con "los rojos claveles de mi audacia", "largas teorías de gestos cordiales", "mansos corderos pascuales", "inefables corazones", "las hostias fraternales de tus suaves comuniones", "la gran copa negra de la sombra que avanza", "enfermizas plenitudes"?... Esto es irritante. Y a toda esta vaciedad se le ha llamado poesía, arte, durante largos años.

El simbolismo, es, entre otras muchas cosas malas (sobre todo, entre nosotros), como un fetichismo de la palabra. Para los simbolistas, las palabras tienen un fin en sí, y un fin supremo, y las endiosan. Cualquier sustantivo, cobra a su vista una importancia única de generalidad y abstracción. Helos aquí, pues, arrodillados ante los nombres más comunes, que escriben con mayúscula, para que se advierta su adoración: Amor, Fatalidad, Olvido, Mal, Pasión, Ciudad, Triunfo, Aurora... Se parecen en esto a los burócratas. El empleado público, por lo regular no otorga mayor significación a los cargos, ni a las reparticiones de empleo, ni a los títulos. En cambio, rinde todo su acatamiento a los

nombres de los títulos, de las reparticiones y de los cargos. En todos los documentos de gobierno, hallareis una abundante floración de mayúsculas: Presidente, Ministro, Director, Jefe, Oficina, Contaduría, Sección, Honorable, Excelencia... Es un fetiche de la palabra el empleado público, y en eso se parece a los poetas simbolistas. Pues bien, en pocos poetas argentinos se ha dado un fetichismo verbal tan ciego y tan chocante como en el Carriego de *Misas Herejes*. Unico, Supremo, Caballero, Gloria, Bueno, Maestro, Ciencia, Pecado, Conciencia, Vencedor, Fuerte, Hombre, Fin, Amor, Principio, Torre, Nada, Justicia, Esfinge, Dolor, Cruz, Horca, Odio, Raza, Genio, Muerte, Pasión, Desierto, Luna, Alondra, Bosque, Ardor, Belleza, Consuelo, Misa, Vida, Placer, País, Bien, Mal, Misterio... ¿Habrá nombre en en el diccionario español que no haya escrito con mayúscula? Y es que, además de la adoración de la palabra en sí, como simbolista cabal que era no podía sentir ni pensar nada más que las cosas abstractas; jugaba con conceptos, y — es claro — nunca podía ver a un *hombre bueno* sino al *bien*, no a *la mujer amorosa*, sino al *amor*, no al *ser malo*, sino al *mal*, no a *los placeres*, sino al *placer*, no a *los hombres*, sino al *hombre*. Una manera de ver inhumana, y por eso carece de ese calor de vida necesario para despertar la emoción; pero, sobre todo, una manera de ver discursiva — porque a la abstracción no se llega sino por razonamiento, — y, consecuentemente, antiartística, porque el arte tiene por misión comuni-

car lo particular de las cosas, que es su personalidad, así como la ciencia no nos relaciona sino con lo general, para establecer leyes y dar satisfacción al anhelo de lógica.

En cuanto a las formas, a medida que el metro va ampliándose, ofrece mayor peligro de ripio. Usar el dodecasílabo, en hemistiquios de tres o de cuatro, sin ripios, es ya un triunfo; en el alejandrino, es poco menos que imposible; principalmente, en el alejandrino pareado, que es el que emplea aquí Carriego con más frecuencia. Siempre, aun en *La canción del barrio,* fué muy ripioso Carriego, por permanecer excesivamente apegado a las viejas formas, a los viejos ritmos y, con ellos, a los viejos modos de sentir; pero en las cuatro partes de *Misas Herejes* que venimos estudiando, sobrepasa a toda discreción. Si, como acabamos de ver, apenas hay nombre que no haya endiosado, pocos son los que se le escapan también sin adjetivos. Había que "justificar la línea", como en la linotipo, y servía de cuña la adjetivación:

¡De los dos grandes locos se ha cansado la gente:
así **Santo Maestro,** yo he visto al **reluciente**
rucio de tu escudero pasar enalbardado... (1)

Yo soy aquel chiquillo
a quien el **gran Quijote** librara cierto día... (2)

. . . .

la **voz alentadora** de **buenas expansiones**
en las **largas** torías de nuestras comuniones. (3)

---

(1) "Por el alma de don Quijote."
(2) "La apostasía de Andresillo."
(3) "A Juan Mas y Pi."

Pero, más todavía que con los adjetivos, es ripioso con la estructura misma del verso, por esa necesidad imperiosa de justificar líneas, buscar consonantes y completar la estrofa:

¡De todo te olvidas! Anoche dejaste
aquí, sobre el piano, que ya jamás tocas... (1)

. . . .

Con el más reposado y humilde continente,
de contricción sincera; suave, discretamente,
por no incurrir en burlas de ingeniosos normales,
sin risueños enojos ni actitudes teatrales... (2)

y sigue la estrofa, que es toda ella un inciso, un ripio. Desconocía en estos momentos el valor de la concisión, y era un pleonástico latoso, incapaz de decir las cosas más sencillas sin un desbordamiento engorroso de palabras.

Hablando de sus propios versos, dice en uno de los "Envíos" de este libro:

...Son versos como zarzas, pero hay en sus rudezas
muchas síntesis bravas de temidas bellezas. (3)

Toda una ilusión sin fundamento expresa ese dístico. "Son versos como zarzas...": es claro, creía combatir el preciosismo y hacer obra opuesta; pero se ha visto que, al contrario, escribía en una forma y con un espíritu de lo más preciosista posible. "Muchas síntesis bravas de temidas bellezas": había sentado cátedra de moral en sus versos y sinceramente

---

(1) "Tu secreto." Aunque figura en "Ofertorios galantes", esta poesía, como "Murria", de "Ritos en la sombra", es una excepción de sencillez, de vida, de arte, que puede pasar a "El alma del suburbio."
(2) "Por el alma de don Quijote."
(3) "A J. J. Soiza Reilly."

se suponía un grave censor de vicios y corruptela; pero no había hecho más que ensalzar un brumoso coraje de matón, que no sentía verdaderamente, y zaherir a los positivistas e irónicos del ambiente literario a que, con disgusto o no, se mantenía fiel, pues era el protòtipo de nuestra bohemia, con Soussens, Monteavaro y algún otro perdido.

¿Qué valor tienen, entonces, estas cuatro partes de *Misas Herejes?* Ninguno, dan deseos de decir, ni siquiera juzgándolas desde el punto de vista del más extremo modernismo, por los enormes defectos que ostentan. Sin embargo, conocida la obra posterior, quizá pueda descubrirse en estos versos—si no por lo que son, por lo que a todas luces quieren ser,—al que, empezando a independizarse de la literatura, iba a desflorar su inspiración en "El alma del suburbio", para luego, en *La canción del barrio,* plasmar en "versos como zarzas", efectivamente, "muchas síntesis bravas de temidas bellezas". Esos primeros versos del aprendiz de poeta, tienen, además, una significación de importancia para la crítica.

Generalmente, si el poeta es realista, llano, conciso, sencillo, los críticos suelen asignarle méritos subalternos, cuando no se atreven a negarle el más ínfimo valor. Una simple cuarteta en octosílabo, donde no se cante un tema divino, donde no haya imágenes deslumbrantes ni palabras sonoras, resulta, por ese solo hecho, una cosa de poco. Eso, lo hace cualquiera — acostumbran a decir; y piden largas

tiradas, y metros prolongados, y figuras audaces, y motivos extraordinarios, y nombres selectos, y música, y fuerza, e inspiración, y no sé qué más. Esto es lo difícil y lo valioso, al parecer. Pues bien, en la realidad, las cosas suceden totalmente a la inversa. En todos los grandes poetas del mundo, la línea ascendente ha partido de lo abstracto, de lo magistral, de lo extenso, de lo extraordinario, para concluir en lo concreto, en lo sencillo, en lo aparentemente vulgar. Han empezado por lo estupendo, porque eso es lo fácil y lo falso, y han venido a parar en lo simple, porque eso es lo difícil y duradero. Ninguna literatura del mundo ha adquirido carácter hasta que no se ha hecho más o menos realista, incorporándose todos los elementos vulgares. Ningún poeta tampoco ha adquirido personalidad vigorosa de artista, hasta que no ha sabido ser más o menos fiel a la realidad común de su época y de su medio. Nunca se da el caso de que el poeta se inicie así, llano, directo, sencillo, lo que no ocurriría si eso fuese lo fácil e insignificante. En cambio, todo poeta realista ha escrito en sus comienzos esas poesías de brillo, de ruido, de fuerza que piden los críticos. Carriego, es un ejemplo elocuente de todas estas aserciones. Se definió y valoró singularmente en las "vulgaridades" de *La canción del barrio;* pero, antes pasó por esta palabrería insustancial de *Misas Herejes. La canción del barrio,* tan simple, no podría haberla escrito sin el esfuerzo previo y largo del genio; para la aparente complejidad de *Misas Herejes,*

le bastó leer algunos libros y adquirir la técnica, que es el oficio. He aquí por qué los "Viejos sermones", los "Envíos", los "Ofertorios galantes" y los "Ritos en la sombra", careciendo de significación artística pueden tener un valor pedagógico.

Por suerte, vamos acercándonos ya a un Carriego más digno de nota.

IV

UN POETA DISCRETO

Padecía Carriego un gran error — se ha de repetir — creyendo que sus versos, en su contenido o en su forma, eran de índole ajena a la poesía modernista. Sin embargo, algo había que justificaba, en parte, esa creencia suya, y ese algo, era que, en efecto, tenía el afán de producir obra que se diferenciase de la que corría impresa en los libros argentinos de la época, obra humana, obra nacional, obra local, de temas vividos directamente. Sentía su medio; quería cantarlo; no lo conseguía por el momento, impedido de expresarse con sinceridad, como todo principiante, a causa de una inconsciente sumisión a la literatura, a lo consagrado; pero no había de tardar en encontrarse a sí mismo. El primer paso dado en favor de su personalidad es "El alma del suburbio".

Once composiciones constituyen esta parte de *Misas Herejes*: *El alma del suburbio, La viejecita, El*

guapo, Detrás del mostrador, El amasijo, En el barrio, De la aldea, Residuo de fábrica, La queja, La guitarra y *Los perros del barrio.* Puede excluirse *De la aldea,* cuyo motivo (un cuadro aldeano, no se sabe si de aquí o de España o de dónde), nada tiene que hacer entre los temas típicos del suburbio porteño. En cambio, *Murria,* de "Ritos en la sombra", y *Tu secreto,* de "Ofertorios galantes", pueden y deben figurar en este capítulo.

La primera composición, que es la que da nombre a la parte, es una descripción plástica, suelta, movida, de una tarde ordinaria en el barrio. Basta su primera cuarteta para llamar la atención:

> El gringo musicante ya desafina
> en la suave habanera provocadora,
> cuando se anuncia a voces, desde la esquina
> "el boletín — famoso — de última hora".

Aquello en que primero ha reparado el poeta en el cuadro del barrio, es el organillo callejero. Es también lo último en que vuelve a fijarse, como expresión del alma del suburbio, después de haber prestado atención a "la algarabía del conventillo", a "la rueda de marchantes", a "las comadres del barrio", a "la cantina" que "desborda de parroquianos", al "héroe del homicidio — de que fueron culpables las elecciones"; y

> ¡Allá va el gringo! como bestia paciente
> que uncida a un viejo carro de la Armonía
> arrastrase en silencio, pesadamente,
> el alma del suburbio, ruda y sombría!

La viejecita, es una dolorida evocación de "la men-

dicante" que, joven un día, talvez fué una Dama de las Camelias del arrabal, y ahora, vieja y enferma, deambula por el barrio a la espera de una limosna:

> **Sobre la acera, que el sol escalda,**
> **doblado el cuerpo—la cruz obliga—**
> **lomo imposible, que es una espalda,**
> **desprecio y sobra de la fatiga,**
> **pasa la vieja, la inconsolable,**
> **la que es, apenas, un desperdicio**
> **del infortunio, la lamentable**
> **carne cansada de sacrificio.**

En *El guapo* (dedicada "A la memoria de San Juan Moreira. Muy devotamente") se nos pinta con gran riqueza de detalles al matón a quien "el barrio admira", al "cultor del coraje", que

> **conquistó, a la larga, renombre de osado;**
> **se impuso en cien riñas entre el compadraje**
> **y de las prisiones salió consagrado.**

Detrás del mostrador, es el lamento por aquella

> **Azucena regada con ajenjo,**
> **surgida en el ambiente de la crápula,**

a quien no se sabe qué sino fatal "la empuja. — casi siempre, hasta el sitio de la infamia..."

> **a los borrachos con su hermosa cara.**
> **Ayer la ví, al pasar, en la taberna,**
> **detrás del mostrador, como una estatua...**
> **Vaso de carne juvenil que atrae**

El amasijo, es la zurra brutal que diariamente propina a la amante el bárbaro, y

> **que habrá de contar luego, felicitado,**
> **en la rueda insolente del compadraje.**

En fin, cuadros todos, o pinceladas, del suburbio, verdaderamente típicos.

Estamos ya enormemente lejos del Carriego imposible de "Ritos en la sombra". Olvidado de las "palmeras brasileñas", de las "insanías de amor", de los "coros de líricos leones", de los "sonantes cristales", de los "orgullos de púrpura", de los "pregones orquestales", de los "duendes de los besos" y otras preciosidades, plántase en el vano de la puerta casera y mira, ve, observa la vida que se desarrolla ante sus ojos, real y tangible, y esa vida es la que va a dar tema a su canto. "Hasta entonces — advierte Melián Lafinur — no se habían tratado tales cosas entre nosotros con un realismo tan verdadero, tan poderoso, tan *baudeleriano,* en una palabra" (1) En efecto, si se exceptúa Federico Gutiérrez (cuyas notas suburbanas, así y todo, no alcanzan nunca el vigor ni la propiedad de estas primeras de *Misas Herejes*), ningún poeta argentino antes de Carriego se había atrevido (porque era todo un atrevimiento, sin duda) a elevar al rango de poesía los motivos ordinarios del arrabal porteño. Con ello, Carriego se desplaza de la corriente extranjera (en la que figuraba como modernista), hacia la nativa, y en ella va a representar una compenetración del campo con la ciudad, tomada por el suburbio. Fernández Moreno, más tarde, concluirá la conquista, metiéndose en el propio corazón de Buenos Aires.

(1) Alvaro Melián Lafinur, "Las poesías de Evaristo Carriego", prólogo a la edición de "La Cultura Argentina", 1917.

Sin embargo, todavía no hemos llegado al Carriego verdadero. Es ya realista y directo en los temas que trata; pero aun no sabe expresarlos libre de simbolismo. Ahí está *La viejecita* (¿por qué no *viejita,* si así la llamaban por el barrio, seguramente?), como ejemplo principal. Es una de las primeras composiciones suyas que llamaron la atención. Era "vigorosa y tierna a la vez, profundamente humana, rica en colorido — dice Melián Lafinur.—La emoción apoderábase del lector ante aquel desecho viviente puesto ante su vista por la generosa inspiración y la briosa maestría del artista". (1) Explícase este juicio, sin duda, en razón del contraste que ofrecía el tema de la composición comparado con el de las poesías corrientes de la época. Juzgada *La viejecita* en sí misma, de ningún modo puede decirse que sea "profundamente humana", como hay derecho para decirlo de *La costurerita que dió aquel mal paso.* Se trata aún de una poesía conceptuosa:

> La viejecita, la que se sient
> un sedimento de la materia,
> desecho inútil, salmo doliente
> del Evangelio de la Miseria.

¿Se quiere algo más decididamente simbólico y retorcido? La viejecita, no se siente tal, ni tal puede sentirla nadie que la vea, si no lo que es, vieja, pobre, cansada, dolorida. Darle la significación abstracta que se le da en esos cuatro versos (y en toda

---

(1) Estudio citado.

la composición), es un acto reflexivo, propio de filósofo, no de artista; es una abstracción intelectual que se hace adecuando el objeto a un concepto, es decir, generalizándolo en el espíritu, y no a la inversa, tomando el objeto ante todo, en su individualidad, es decir, particularizándolo humanamente, según la función artística. Si la ciencia, que puede partir del sentimiento, pero que se desarrolla con la razón (y por eso es ciencia), tiene por materia propia la abstracción, los números, los denominadores, el arte, precisamente, opera con la personalidad humana, concreta y directa. Después de deciros que es el "salmo doliente del Evangelio de la Miseria", ¿qué os ha dicho Carriego de la viejecita que vió? Nada. Os ha formulado un concepto de moral.

Poco más o menos, en casi todas las otras poesías de "El alma del suburbio" aparece así Carriego, conceptuoso hasta velar a fuerza de abstracciones y figuras los objetos de su inspiración:

Y pasa sin dolor, así, inconsciente,
su vida material de carne esclava:
¡copa de invitaciones y de olvido
sobre el hastiado bebedor volcada!

Es preciso haber olvidado enteramente a la muchacha que se vió detrás del mostrador, en la taberna, para figurársela "copa de invitaciones y de olvido".

No es todavía objetivo Carriego. En esa primitiva posición de moralista en que, a pesar de su

afán de vida, permanece por el momento, no ve las personas ni las cosas reales, en verdad. Quiere verlas, pero aun le dominan sus conceptos, y se le pasan inadvertidas. Lo que ve de ellas, es su propia e íntima concepción. El artista, debe ser más desinteresado. La muchacha que está detrás de aquel mostrador, no es solamente "carne esclava". Para nuestras ideas morales y sociales, puede que lo sea absolutamente. Pero prescindamos de nuestras ideas, acerquémonos al objeto humano, penetrémosle con imparcialidad; observemos la vida de esa muchacha: será una esclavitud... y será una devoción. No tenemos por qué inclinarnos ni a uno ni otro partido. Es su vida, y su vida es lo que debemos aprehender. De otro modo, no seremos artistas. Los juicios de valor, son ajenos al arte. En "La canción del barrio" hemos de ver cómo Carriego pinta sin sanción moral, porque pinta la vida, en toda su complejidad íntima.

Por lo demás, en estas composiciones Carriego es aún extremadamente verboso. Los versos, no son una simple creación tipográfica. Por algo más que por ofrecer a la vista páginas más estrechas y colocar en un renglón determinado número de sílabas, ha sido inventado el verso o el metro. Cada renglón, exige precisar un pensamiento, y el poeta debe aspirar a satisfacer esa exigencia; debe, por lo menos, aspirar a corresponderle en cuanto lo consienta la ductilidad del idioma, ya que satisfacerla plenamente no siempre sería posible. Todo

lo contrario, es lo que hace Carriego por ahora. No respeta el metro sino tipográficamente. Le falta esa capacidad de síntesis con que un poeta más hondo — Fernández Moreno, por ejemplo — puede llegar a plasmar una cuarteta como esta:

Cuarenta mil hectáreas,
diez millones de pesos,
chapas de cinc, ladrillos...
¡arriba el nuevo pueblo!

Su pensamiento, se diluye en la composición, y así le resultan esas tiradas de cien y ciento cincuenta renglones, sobrecargados de adjetivos, de proposiciones incidentales, de ripios, y en los que rara vez se halla conclusión. No todo, todo es así, naturalmente. *Tu secreto*, puede tomarse ya como un modelo de concisión y de sugerencia, que es lo que trae aparejada consigo la síntesis:

¡De todo te olvidas! Anoche dejaste
aquí, sobre el piano, que ya jamás tocas,
un poco de tu alma de muchacha enferma:
un libro vedado de tiernas memorias.
Intimas memorias. Yo lo abrí, al descuido,
y supe, sonriendo, tu pena más honda,
el dulce secreto que no diré a nadie:
a nadie interesa saber que me nombras.
...Ven, llévate el libro, distraída llena
de luz y de ensueño. Romántica loca...
¡Dejar tus amores ahí, sobre el piano!
...De todo te olvidas ¡cabeza de novia!

Claro, hay que perdonar todavía el ripio del segundo verso: "ya jamás tocas", y la adjetivación caprichosa y el corte arbitrario de los dos primeros de la estrofa última: "... distraída llena — de luz y

de ensueño...''; pero la construcción y la sugerencia de la cuarteta central y de los dos versos últimos, casi perfectos, compensan suficientemente estos defectos en la composición, una de las más hermosas de Carriego.

Sin embargo, eso es la excepción. Lo común, en "El alma del suburbio", es el desborde verbal, lo que, unido a la falta de objetividad artística y a la manía generalizadora, hace que Carriego desnaturalice aquí sus temas con una expresión inadecuada. Por eso, no es momentáneamente más que un poeta discreto, lleno de concesiones a la literatura.

V

UN POETA

Y es hora ya, sin duda, de que entremos en relación con Carriego en su plenitud artística.

En realidad, este capítulo va a constituir una repetición, en otros términos, de todo lo dicho anteriormente. La doctrina estética, queda sentada. Bastaría, pues, invertir la negativa, para obtener el juicio que, dentro de esa doctrina, corresponde a la obra que falta por analizar. Pero, ¿estará tan de sobra la insistencia?

Según se ha advertido, la edición completa de las poesías de Carriego comprende dos libros: *Misas Herejes,* que acabamos de dejar, y *La canción del barrio,* titulado en el volúmen *Poemas Póstumos* y subdividido en los siguientes capítulos: "La costurerita que dió aquel mal paso", "Intimas", "Envíos", "Leyendo a Dumas" e "Interior". Ni este es el orden que el propio autor dió a los materiales del libro, poco antes de morir, ni los materiales son

tampoco, justamente, los que él había señalado, pues se le han añadido algunos y se ha variado la distribución de otros. El hecho, sin embargo, no reviste mayor importancia. Para nosotros — como se ha advertido también, — este segundo libro se denomina en general *La canción del barrio* y constituye un todo uniforme, excluyendo de él unas pocas composiciones—*Aquella vez en el lago, Sarmiento, Vulgar sinfonía, Leyendo a Dumas,* entre otras — que, incluídas o no por el autor, son de índole análoga a las de *Misas Herejes,* bien por haber sido escritas cuando esas, bien por ser rezagos de la primitiva manera preciosista. *La canción del barrio,* pues, depurada y como expresión máxima del arte de Carriego, es lo que se va a considerar.

Quedamos en que, con "El alma del suburbio", Carriego se desplaza de la corriente extranjera de la poesía argentina, hacia la criolla de Ascasubi, del Campo, Hernández y Almafuerte. De mal poeta modernista, plagado de literatura e imitador poco feliz del simbolismo en auge, pasa a ser un discreto poeta suburbano, local. Pero, por ahora, nada más que en cuanto a los motivos en que se inspira, pues en la realización artística sigue afecto a las formas del resto de *Misas Herejes,* formas que, sin ánimo de ironía, pueden ser calificadas de herejes, verdaderamente. Es sólo el poeta nativo y, por lo tanto, universal, en potencia. Con *La canción del barrio,* ya no únicamente por los temas que trata, sino por la ex-

presión que les da, también (y sobre todo, quizá), se sitúa de lleno en la corriente artística nacional.

Un fenómeno curioso puede advertirse en el desarrollo de la música argentina. Originaria del campo, nuestra música se acerca a la ciudad, y aquí, con el contacto ciudadano, adquiere en seguida leves variaciones, manifiestas en los primitivos tangos milongas, de que son muestra cabal "La morocha" y "El porteñito", popularísimos hace no más doce años. Poco a poco, estas variaciones se acentúan hasta dar personalidad propia e inconfundible a una música ciudadana: el tango de hoy. El tango, a su vez, ya formado, desborda la ciudad y empieza a invadir el interior de la República. Actualmente, en Buenos Aires, no hay que decir: se han olvidado casi por completo las vidalitas, los cielitos, el pericón, que diez años atrás todavía distraían en nuestros escenarios, y en las provincias, día a día van siendo suplantados por el tango. Penetrada primeramente por el campo, la ciudad, pues, reacciona y conquista al interior, con elementos del interior mismo, extranjeros y propios.

Cosa parecida ha sucedido con la poesía nacional. Arranca del interior, se allega a la ciudad con Almafuerte (no importa que Almafuerte tronase contra la urbe; era la gran urbe extranjerizada, la que combatía, en nombre, precisamente, de una tradición nacional), y con Carriego da las primeras manifestaciones de ciudadanía. Diez años después, Fernández Moreno — pleno ciudadano ya, más am-

plio que Carriego, que no alcanza a pasar de los arrabales — conquistará el campo argentino.

Así como el tango definido, partiendo de la milonga se ha incorporado elementos porteños y extranjeros (de los extranjeros, norteamericanos, particularmente), la poesía de Carriego, entroncada en la corriente nativa, contiene también aportes extraños; pero, esencialmente, es la poesía humana, realista, simple, documento de un medio y de una época, que nos ofrece *Martín Fierro.* (1)

---

(1) No corresponde a la crítica artística, propiamente, señalar las preferencias o pretenciones espirituales o materiales del autor que examina. Por lo regular, en nuestro país —donde no hay un solo crítico verdadero de arte, y me hago cargo exactamente de los alcances de esa afirmación absoluta, — los que ofician de críticos, al comentar una obra cualquiera detiénense en el carácter o en la naturaleza de los temas tratados por el artista. El autor, prefiere o no prefiere temas amorosos; el autor, ama a la naturaleza o no ama a la naturaleza; el autor, es rebelde o resignado; el autor, es optimista o descreído; el autor, es pagano o católico; el autor.... Y así, informando como simples periodistas o llevando la polémica a un terreno que no les compete, por cuanto alto o bajo, rico o pobre, triste o alegre, amante de la naturaleza o flor de invernadero, amoroso o no, etc., etc., el artista puede ser artista lo mismo, si es artista, estos supuestos críticos llenan las páginas de los periódicos y de los libros y embaucan al público, haciéndole creer con habilidad que son críticos. No; eso, no es crítica de arte; eso, es historia, es biografía, es arte también. Acaso trate de lo que en realidad individualiza al artista, mejor dicho, a los artistas, entre sí mismos, desde que, para distinguir a un poeta de otro, supuesto que los dos sean poetas, es decir, vitalmente objetivos, habrá que tener en cuenta la orientación sentimental de cada uno. Por otra parte, tales comentarios pueden prestarse muy bien a una labor original e interesante, como lo es la exégeis de los clásicos españoles por Azorín, como las sugestiones de Ortega y Gasset sobre Azorín mismo y Pío Baroja, y eso no se discute; pero siempre será historia, biografía o arte, no crítica artística. Hay dos clases de artistas, dos únicas: la de los que saben representar la vida inintelectual, amoral y alógica, tal como en verdad es, y así documentan una época y un medio, y la de los que no son capaces de ver la vida con imparcialidad. Establecer a cual de ambas clases pertenece el autor examinado, es la función de la crítica. En el fondo, se trata de saber si el autor es o no artista de ley, y para ese fin,

"La costurerita que dió aquel más paso", es el mito más popular de Carriego. Hay en su obra otras creaciones relevantes, que en seguida veremos; pero, la más original, la más típica y la más extendida — hasta el extremo de que es poco menos que imposible hablar de Carriego sin que la sola mención de su nombre no suscite la idea de ese poema, — es la de la costurerita en desgracia. En realidad, la creación está contenida en un solo soneto: el que lleva ese título, *La costurerita que dió aquel mal paso,* que es también su primer verso:

La costurerita que dió aquel mal paso....
—y lo peor de todo, sin necesidad—
con el sinvergüenza que no la hizo caso
después...—según dicen en la vecindad—

Sin embargo, en el libro figuran once composiciones que giran todas alrededor del mismo tema y que, por lo tanto, bien pueden considerarse como once miembros distintos entre sí de una sola historia, ofrecida en cada uno de ellos bajo una faz

las observaciones sobre la naturaleza de los temas o sobre la postura religiosa, sociológica, filosófica, etc., del autor, están demás. Por lujo, o con intención biográfica o histórica, pueden añadirse a la crítica, si así se desea, a modo de consideraciones marginales; pero, siempre, una vez sentado que se está ante un artista. Lo contrario — lo que hacen nuestros críticos — es justificar a todos los autores o a ninguno. ¿De qué mal rimador no podrá decirse que ama al campo o la ciudad, que es místico o pagano, que cree en Dios o es ateo, que es áspero o suave?

Con este criterio, debemos hacer a un lado, aquí, el comentario de la actitud espiritual que adopta. Carriego ante la vida, según lo que nos revelan sus poesías. En cuanto esa tarea puede tener de elemento biográfico, se ha realizado ya en el primer capítulo y se ampliará en el último, y en cuanto puede tener de interés histórico, será obra del capítulo final también. Allí se añadirán algunas sugestiones acerca de la analogía de "La canción del barrio" con la poesía gaucha.

articular. (1) La primera, es la que nos da cuenta del "mal paso" de la muchacha, causa inmediata de la tragedia que va a venir; se titula *La que hoy pasó muy agitada* y dice así:

¡Qué tarde regresas!... ¿Serán las benditas
locuaces amigas que te han detenido?
¡Vas tan agitada!... ¿Te habrán sorprendido
dejando, hace un rato, la casa de citas?

¡Adiós, morochita!... Ya verás, muchacha,
cuando andes en todas las charlas caseras:
sospecho las risas de tus compañeras
diciendo que pronto mostraste la hilacha...

Y si esto ha ocurrido, que en verdad no es poco,
si diste el mal paso, si no me equivoco
y encontré el secreto de tu agitación...

¿quién sabrá si llevas en este momento
una duda amarga sobre el pensamiento
y un ensueño muerto sobre el corazón?

Se trata, evidentemente, de una composición muy defectuosa; talvez la más defectuosa de toda *La canción del barrio;* todos los defectos que puedan encontrarse en las demás, están esbozados en esta; principalmente, los ripios, de que nunca supo verse libre nuestro poeta por haber reservado siempre, en el fondo, un acatamiento a las viejas formas: "¿Serán las *benditas locuaces* amigas...?"; "Y si esto ha ocurrido, *que en verdad no es poco...*"; "Si diste el mal paso, *si no me equivoco y encontré el secreto...*" — repe-

(1) Así aparecen dispuestas en el libro las once composiciones, pero es de advertir que por obra de los editores, no del autor, que talvez no veía que constituían un todo más o menos orgánico.

ticiones embarazosas en las que no habría caído, seguramente, si hubiera empezado por deshacerse de la preocupación del soneto. La construcción misma, es, indudablemente, torpe: de la segunda cuarteta al primer terceto, no hay ilación, como la habría exigido esta forma de composición poética. Sin embargo, así como la mediocridad de contenido hace que resalten más las fallas de continente, cuando el fondo es hermoso pueden pasarse por alto de buena gana las imperfecciones formales, y es lo que ocurre con *La que hoy pasó muy agitada*. ¿Qué importa ripio más o menos dentro del poder emotivo de sus palabras? Pueden preferirse otras composiciones de Carriego, aún por su fondo; pero no cabe duda de que esta es una de las más hermosas. *La que hoy pasó muy agitada*: he ahí, en el título, no más, la expresión cabal de un alma y de una tragedia. Ha dado el mal paso la morochita — ¡hasta este adjetivo cariñoso, aplicado ahí, significa una ternura y una compasión inmensas!; — ha pecado y regresa muy agitada; pero regresa. Acaso vuelve con una duda o con una desilusión; pero vuelve, vuelve a incorporarse a su vida ordinaria con un secreto dolor. Dado a preferir, en mi gusto personal escojo esta poesía sobre todas las otras de Carriego.

Las siguientes composiciones de esta pequeña historia, se refieren a la situación de ánimo de la familia una vez que Caperucita, agobiada con su mal paso, ha decidido abandonar el hogar. Conviene in-

istir en que el autor no asignó a estas poesías la coherencia temática que aquí se les atribuye. Es más: si fuéramos a guiarnos exclusivamente por sus palabras, sólo tres sonetos podrían ser acordados con el tema: el transcripto, en que se refiere el mal paso de la chica, el titulado *La costurerita que dió aquel mal paso*, alusivo al anterior, y *Por la ausente,* consecuencia de este último. El resto, podría tratar de otra historia: la de la hermanita que se fué de casa, también, pero sin ser precisamente la costurerita aquella. Sin embargo, el carácter de la muchacha aparece tan único en todas las composiciones, y el desconsuelo familiar provocado por su desliz, es tan propio de la situación creada en uno y otro caso, que asiste cierto derecho para la atribución de unidad, resuelta.

Se ha ido, pues, de casa, la costurerita, que no pudo ocultar su pecado.

> Ya no era posible
> fingir por más tiempo. Daba compasión
> verla aguantar esa maldad insufrible
> de las compañeras, ¡tan sin corazón! (1)

La familia, aparentemente distraída de su falta, sigue su vida apacible; pero, de pronto, un incidente cualquiera, una palabra dicha sin querer, traen ese recuerdo y la paz se nubla:

> Estábamos así, contentos, cuando
> alguno te nombró, y el doloroso

(1) "La costurerita que dió aquel mal paso."

silencio que de pronto ahogó las risas,
con pesadez de plomo
persistió largo rato. Lo recuerdo
como si fuera ahora: nos quedamos
mudos, fríos. Pasaban los minutos,
pasaban y seguíamos callados. (1)

En otro momento, la larga reflexión que se ha mantenido en secreto, necesita expresarse, y surge la observación:

¡Ah, la ausente!
Con ella se nos fué todo lo bueno.
Tú lo dijiste, prima, lo dijiste...
Por ella son estos silencios malos,
por ella todo el mundo anda así, triste,
con una pena igual, sin intervalos
bulliciosos. El patio sin rumores,
nosotros sin saber lo que nos pasa
y sus cartas muy breves y sin flores... (2)

Otras veces, la nostalgia se desahoga en un ruego que es lamento, perdón y esperanza a la par:

¡Ah, si volvieras!... ¡Cómo te extrañan mis hermanos!
La casa es un desquicio: ya no está la hacendosa
muchacha de otros tiempos. ¡Eras la habilidosa
que todo lo sabía hacer con esas manos...! (3)

En otras ocasiones, el recuerdo es vago, como de cosa tan lejana y tan sufrida que ya no produce desazón:

Si se habla de tí, en seguida
pensamos: ¿será feliz?
Y a veces te recordamos
con un vago asombro: así
como si estuvieras muerta. (4)

(1) "Aquella vez que vino tu recuerdo."
(2) "Por ella."
(3) "Capurecita que se nos fué."
(4) "¿Qué será de tí?"

De toda esta historia dolorosa, esos cinco versos son los más penetrantes. "Y a veces te recordamos — con un vago asombro: así — como si estuvieras muerta". No puede darse una expresión más elocuente y más concisa de la resignación con que se ha llevado una pena tan grande. A fuerza de sentirlo y sofrenarlo, el dolor se ha ido haciendo carne, ha llevado el alma a un nirvanismo total, y ya ni le cuesta pensar en la muerte del ser llorado. Es un vago asombro: así... Asombro de uno mismo, ante todo, al descubrir la insensibilidad en que lo ha sumido a uno el dolor insistente. Recorreréis toda la producción artística nacional desde su origen; hallareis en ella muchos motivos de emoción; pero una tragedia tan honda y tan finamente expresada como la de estos pocos octosílabos de Carriego, no os será dado encontrarla jamás.

Por fin, es la vuelta de Caperucita. El soneto en que se refiere, es un resumen inmejorable de toda la historia:

Entra sin miedo, hermana, no te diremos nada.
¡Qué cambiado está todo, qué cambiado! ¿no es cierto?
¡Si supieras la vida que llevamos pasada!
Mamá ha caído enferma y el pobre viejo ha muerto...

Los menores te extrañan todavía, y los otros
verán en tí la hermana perdida que regresa:
puedes quedarte, siempre tendrás entre nosotros,
con el cariño de antes, un lugar en la mesa.

Quédate con nosotros. Sufres y vienes pobre.
Ni un reproche te haremos: ni una palabra sobre
el oculto motivo de tu distanciamiento:

ya demasiado sabes cuánto te hemos querido:

aquel día, ¿recuerdas?, tuve un presentimiento...
¡Si no te hubieras ido!... (1)

La residencia del mérito artístico de todos estos versos, apenas necesita indicarse. Su profundo significado humano: he ahí su primer mérito. Carriego, no pinta ya seres conceptuosos, rectilíneos, de un solo cariz, sino personas vivientes, tortuosas, complejas, como lo son todas en la realidad. Coge a la vida en sí misma, en su individualidad, y la expresa con sus elementos propios, ajeno a la abstracción primitiva. De ahí surge la emoción tan intensa de estas poesías: de que el elemento humano se ha sobrepuesto el ideológico, y la vida se aprehende directamente en ellas.

Por otra parte, bien se ve que el poeta ha dejado de ser moralista o sociólogo. No juzga, no condena. ¿Hizo bien o mal la costurerita? Ni lo dice ni parece interesarle. Ha pecado, se ha ido de casa, lloran su ausencia, regresa, la vuelven a admitir. Cuando dice: "La costurerita que dió aquel mal paso", pudiera creerse que, con este adjetivo, *malo*, califica moralmente su acción; pero no es así, en verdad. Dice *malo*, por decir *desgraciado*, *infeliz*, no condenable. Es, exactamente, el sentido que da el pueblo a esa expresión, significativa de un hecho que puede traernos vergüenza, dolor, trastorno, cuando es cometido por un familiar, pero que no provoca en nosotros la repulsión hacia el causante. Es la desgracia de uno de los propios, y, por lo mis-

(1) "La vuelta de Caperucita."

mo, es desgracia común, y hay que conllevarla resignadamente. Pero no sólo no condena a la pecadora, sino que tampoco aborrece al otro, al verdadero culpable. Una sola vez se acuerda de él, cuando exclama, en un inciso: "con el sinvergüenza que no la hizo caso" — calificativo que, como el anterior, al referirse al mal paso, no tiene precisamente una significación moral: *loco, bandido,* eso es lo que le dice con llamarle sinvergüenza. Cuando la mamá y las vecinas dicen de un muchacho: "es un sinvergüenza", por duro que pongan el ceño, no lo condenan formalmente. Tampoco Carriego lo castiga; prefiere olvidarlo. Es un ente abstracto, un vehículo del mal; quién sabe: acaso ni él tenga la culpa en último término. Si hubiera vuelto a casa cómo Caperucita, lo habría recibido de nuevo. Perdonar, ya lo tiene perdonado.

En fin, Carriego se aleja aquí de todo lo que puede ser objeto de raciocinio — distribución de culpas y cargos — y atiende únicamente a aquello que toca de lleno al sentimiento, como nos toca el sol rondando a la tierra, como el cielo abovedado, como una mujer elegante, que puede ser rica e injusta, como la pureza de una paloma, como una flor. Lo démás, es obra de los sabios.

Tal sentimiento de vida y tal imparcialidad artística, no decaen un solo instante en todo el resto de *La canción del barrio.* Ved cómo describe ahora Carriego una figura muy parecida a la de la viejecita: *Mamboretá*:

ridos a concepciones celestes? Los hechos humanos en sí mismos, descarnados, personales: he ahí, al contrario, lo que más nos interesa, porque es lo que más hondamente puede conmover.

Otra de las creaciones notables de *La canción del barrio*, es "la que se quedó para vestir santos", magníficamente expresada en un soneto:

Ya tienes arrugas. ¡Qué vergüenza!... Bueno:
serás abuelita sin ser madrecita.
Ayer, recordando tu pesar sereno,
me dió mucha pena tu cara marchita.

...¿Ni siquiera una novela empezada?
Quizás el idilio que duró un verano,
hasta que una noche por buena y confiada,
se cansó la novia de aguardar en vano.

Y tú sufrirías, o no sufrirías,
nerviosas esperas, y te quedarías,
como es natural,

tan indiferente que al día siguiente
ya no habría nada, nada: solamente
húmedas las puntas de tu delantal.

Pero no es posible seguir transcribiendo, sin peligro de copiar todo el libro. La característica, está señalada: un realismo sentido, directo, que nos da una intensa sensación de vida. Y así es toda *La canción del barrio,* lo mismo cuando nos ofrece, en trozos sobrios y sugerentes, una figura como la de la costurerita, *Mamboretá,* "la que se quedó para vestir santos", "la francesita que hoy salió a tomar el sol", "la enferma que trajeron anoche", "el silencioso que va a la trastienda", etc., que cuando nos describe unas escenas típicas, como las de *El casa-*

mo, es desgracia común, y hay que conllevarla resignadamente. Pero no sólo no condena a la pecadora, sino que tampoco aborrece al otro, al verdadero culpable. Una sola vez se acuerda de él, cuando exclama, en un inciso: "con el sinvergüenza que no la hizo caso" — calificativo que, como el anterior, al referirse al mal paso, no tiene precisamente una significación moral: *loco, bandido,* eso es lo que le dice con llamarle sinvergüenza. Cuando la mamá y las vecinas dicen de un muchacho: "es un sinvergüenza", por duro que pongan el ceño, no lo condenan formalmente. Tampoco Carriego lo castiga; prefiere olvidarlo. Es un ente abstracto, un vehículo del mal; quién sabe: acaso ni él tenga la culpa en último término. Si hubiera vuelto a casa como Caperucita, lo habría recibido de nuevo. Perdonar, ya lo tiene perdonado.

En fin, Carriego se aleja aquí de todo lo que puede ser objeto de raciocinio — distribución de culpas y cargos — y atiende únicamente a aquello que toca de lleno al sentimiento, como nos toca el sol rondando a la tierra, como el cielo abovedado, como una mujer elegante, que puede ser rica e injusta, como la pureza de una paloma, como una flor. Lo demás, es obra de los sabios.

Tal sentimiento de vida y tal imparcialidad artística, no decaen un solo instante en todo el resto de *La canción del barrio.* Ved cómo describe ahora Carriego una figura muy parecida a la de la viejecita: *Mamboretá*:

ridos a concepciones celestes? Los hechos humanos en sí mismos, descarnados, personales: he ahí, al contrario, lo que más nos interesa, porque es lo que más hondamente puede conmover.

Otra de las creaciones notables de *La canción del barrio*, es "la que se quedó para vestir santos", magníficamente expresada en un soneto:

Ya tienes arrugas. ¡Qué vergüenza!... Bueno:
serás abuelita sin ser madrecita.
Ayer, recordando tu pesar sereno,
me dió mucha pena tu cara marchita.

...¿Ni siquiera una novela empezada?
Quizás el idilio que duró un verano,
hasta que una noche por buena y confiada,
se cansó la novia de aguardar en vano.

Y tú sufrirías, o no sufrirías,
nerviosas esperas, y te quedarías,
como es natural,

tan indiferente que al día siguiente
ya no habría nada, nada: solamente
húmedas las puntas de tu delantal.

Pero no es posible seguir transcribiendo, sin peligro de copiar todo el libro. La característica, está señalada: un realismo sentido, directo, que nos da una intensa sensación de vida. Y así es toda *La canción del barrio*, lo mismo cuando nos ofrece, en trozos sobrios y sugerentes, una figura como la de la costurerita, *Mamboretá*, "la que se quedó para vestir santos", "la francesita que hoy salió a tomar el sol", "la enferma que trajeron anoche", "el silencioso que va a la trastienda", etc., que cuando nos describe unas escenas típicas, como las de *El casa-*

miento, o nos pone ante un cuadro tan conmovedor como el de *La silla que ahora nadie ocupa* (seguramente el soneto más correcto de Carriego), o evoca "el camino de nuestra casa". Una virtud, además de las mencionadas, hace falta para ser artista realista o humano, y es la de saber situarnos de primera intención en el centro mismo del objeto o del alma que se nos quiere ofrecer. Es lo que en todo momento hace Carriego en estas composiciones, de manera acabada: *El camino de nuestra casa*:

Nos eres familiar como una cosa
que fuese nuestra, solamente nuestra...

La muchacha que siempre anda triste:

Así anda la pobre, desde la fecha
en que, tan bruscamente, como es sabido,
aquel mozo que fuera su prometido
la abandonó con toda la ropa hecha.

Mambrú se fué a la guerra:

—"Mambrú se fué a la guerra..."—¡Vamos, linda vecina
¿Con su "ronga catonga" los chicos de la acera
te harán llorar ahora? No seas sensiblera
y piensa que esta noche de verano es divina...

Otro chisme:

¿Ahora el otro?... Bueno, a ese paso
se han de contagiar todos, entonces. Vaya
con la manía! Porque es el caso
que no transcurre un solo día sin que haya
sus novedades...

El casamiento:

Como nada consigue siendo prudente
del montón de curiosos que han hecho rueda

esperando a los novios, vuelve el agente
a disolver los grupos de la vereda.

Bastan estas cuatro líneas para describir los afanes y la curiosidad del barrio por ver a los novios, y basta el descubrimiento de esta curiosidad para advertir en seguida que algo hay de raro en esa unión, cuando tanto es el afán de los vecinos por observar de cerca a quienes de seguro ven todos los días. — *El velorio*:

Como ya en el barrio corrió la noticia,
algunos vecinos llegan consternados,
diciendo en voz baja toda la injusticia
que amarga la suerte de los desdichados...

Has vuelto:

Has vuelto, organillo. En la acera
hay risas. Has vuelto llorón y cansado
como antes.

La silla que ahora nadie ocupa:

Con la vista clavada sobre la copa
se halla el padre abstraído desde hace rato:
pocos momentos hace rechazó el plato
del cual apenas quiso probar la sopa.

La dulce voz que oímos todos los días:

¡Tienes una voz tan dulce!...
Yo no sé por qué será:
te oímos y nos dan muchas
ganas de quererte más.

Y, sobre todo, *La que hoy pasó muy agitada*:

¡Qué tarde regresas!...

No necesitamos más que esta exclamación para

adivinar la tragedia. El resto de la composición, confirmará y aclarará nuestro presentimiento; pero el drama de esa almita triste y serena que regresa tarde, nos ha tocado plenamente a las tres primeras palabras. Desde el punto de vista del poeta, es algo así como si estuviera hablando para enterados, o, más bien, como si hablase para sí mismo, de modo que no necesita introducción alguna explicativa; desde nuestro punto de vista, como lectores, se le hace a uno que el poeta es un travieso "clown" que, de pronto, cuando estábamos distraídos, se nos presenta mohino y burlón, nos enseña una estampa llamativa y se esconde otra vez. Queramos que no, nos ha sorprendido y hemos visto la estampa. ¡Si hará falta genio para aprehender la realidad confusa y darnos de ella, con sus propios elementos, la sensación que ante ella ha sentido el artista!

La perfección absoluta, parece imposible hallarla en este mundo. De este mundo, y muy de este mundo era nuestro poeta, y no podía ser perfecto. Se contarían por decenas los defectos de gran monta que pudieran sacarse de sus versos mejores en rápido examen, aparte de los ya indicados de ripio y endeble construcción. No se necesita saber mucha retórica, si no tener el oido un poco educado, nada más, para advertir que, versos como este:

Entra sin miedo, hermana, no te diremos nada,

no son, precisamente, modelos literarios. El ritmo es flojo hasta el extremo y la asonancia de los he-

mistiquios rompe la poca unidad que de suyo tienen los alejandrinos de esta estructura. Pero... Carriego — ya lo hemos visto — se ha alejado de la literatura. Su expresión, en consonancia íntima con su espíritu, adopta los giros más simples — los de nuestra conversación ordinaria — y, es claro, en homenaje a la sencillez y a la naturalidad, sacrifica frecuentemente la discreción retórica: pero ¿qué pueden significar tales sacrificios ante las conquistas que, por otro lado, representan la claridad, la concisión y la elocuencia obtenidas, y la incorporación de nuevos elementos del habla vulgar al caudal de la lengua?

En efecto, sin estudiar con demasiado detenimiento *La canción del barrio,* prontò se notará que contiene giros y vocablos del lenguaje porteño imposibles de reemplazar en su cometido sentimental e ideológico, y que, por lo mismo, constituyen otros tantos aportes idomáticos, cuando no son mera resurreción de frases o términos netamente castizos, cosa que también sucede a menudo. Como giros, pueden señalarse entre los más felices los siguientes:

"¡Caminito de nuestra casa! *¡Vieras con qué cariño te queremos!...*" (1).

En esta exclamación, hay dos detalles típicos: la sustitución del verbo *saber* por el verbo *ver* (*¡supieras!...* habría sido lo español), y la elipsis que se comete con ese verbo: *¡si tú vieras!....* es lo que

(1) "El camino de nuestra casa."

se sobrentiende y no hay necesidad de especificarlo.

Una viuda sin hijos la sacó de la cuna,
y alguien dice, con mucha razón, que lo hizo adrede.
"de bruja, de perversa no más", pues le da una
vida tan arrastrada que ni contar se puede. (1)

También en el tercer verso hay una frase elíptica: *de tan bruja, de tan perversa que es* o *como es,* va sobrentendido; y hay ese *no más* tan criollo y que, sin embargo, no fué del todo ajeno al habla de los clásicos castellanos, como puede verse por este ejemplo del *Quijote*:"... ¿por qué quereis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada *no más* de que decís que me quieres bien?" (2).

La "viuda, sobre todo, la trata de haragana, y si *está con la luna* de cuanto se le antoja..." (3).

Estar alguien *con la luna,* aunque tiene su abolengo en la tradición española, como otras muchas expresiones criollas, es tan propia de nuestro lenguaje, mejor dicho, del habla del suburbio porteño, que bien puede tenerse por típica. "Está de mal genio", para los mayores, y "Está de morros", para los chicos, especialmente, son las alusiones equivalentes que con más frecuencia se usan en España.

La inútil, abriboca, la horrible, la tolola..." (4)

---

(1) "Mamboretá", II.
(2) "Don Quijote", parte primera, cap. XIV, pág. 326 de la ed. de Francisco Rodríguez Marín, "La Lectura", Madrid, 1911. — Quizá resulte curioso para muchos un trabajo sobre "los argentinismos del Quijote", que, sin preciarse de erudito, tiene en preparación el autor de estas líneas.
(3) "Mamboretá", id.
(4) Ibid.

Esta costumbre de sustantivar los adjetivos, lo es asimismo de nuestro lenguaje, en sumo grado.

"¡Pobre! *Ni loco que estuviese*... (1).

Trasposición y elipsis muy notables también: "Ni aunque estuviese loco *haría eso o lo de más allá*".

¡Bendito sea! Tan luego ahora mostrase adusta... (2)

"Tan luego ahora", es un giro que equivale a: "precisamente ahora, en este momento, en estas circunstancias, después de lo sucedido", y es bien característico en nuestra conversación.

Pero, como nuestro trabajo no es un estudio menudo ni de lingüística o de gramática, no seguiremos con los ejemplos. Los dados son suficientes para ver con qué audacia y, al mismo tiempo, con qué naturalidad Carriego se adueña de las características del lenguaje de su ambiente y las hace suyas en expresiones llenas de gracia y de emoción. En general, se trata de frases elípticas (el lenguaje hablado, es fundamentalmente elíptico en todas partes), en las que a menudo dos o tres solos vocablos reemplazan a una porción de ellos mucho mayor, y dan más vigor y más fuerza expresiva a la frase. "Vieras cómo te queremos!": con ningún otro giro podría expresarse tan cabalmente ese amor un tanto melancólico y nada apasionado que el poeta tiene al cami-

(1) "Otro chisme."
(2) "Lo que dicen los vecinos."

nito de su casa, al que le es familiar como una cosa que fuese suya.

familiar en las calles, en los árboles
que bordean la acera,
en la alegría bulliciosa y loca
de los muchachos, en las caras
de los viejos amigos,
en las historias íntimas que andan
de boca en boca por el barrio
y en la monotonía dolorida
del quejoso organillo
que tanto gusta oir nuestra vecina,
la de los ojos tristes...

Y, demás está decir que, siendo giros nacidos del puro sentimiento del pueblo, son todos ellos perfectamente lógicos, fieles al genio de la lengua y, por así decirlo, gramaticales sin tacha racional.

Vocablos, son muchísimos los que se podrían notar como típicos del ambiente, también expresivos y también lógicos y admisibles en general. He aquí algunos, teniendo en cuenta, además, para esto, "El alma del suburbio":

Musicante: músico ambulante y de poco; *trucadas*: largas y bulliciosas tenidas al truco; *guarango*: grosero; *corte*: figura del tango; *pitada*: chupada al cigarro o cigarrillo; *amasijo*: con la acepción de soba, especialmente a puñetazos; *pucho*: colilla del cigarro; *amargurada*: amargada; *dragonear*: además de cortejar a la novia, echárselas de algo importante, como en el verso en que lo escribe Carriego: "*dragonea* ya de libertario"; *pontificar*: sostener alguna opinión con cierta fatuidad; *tolola*: atontada;

tomado: bebido (borracho); *vereda*: acera; *bochinche*: ruido y confusión entre personas (admitido por la Academia, en la edición de 1914 de su "Diccionario"); *recién*: ahora; *viejo*: padre, y, en fin, otros muchos que todos sabemos, ya sean nuevos enteramente o antiguos y reconocidos, pero con nuevas acepciones, sin contar algunos que, a pesar de ser hoy usados casi exclusivamente por nosotros o por los demás hispano-americanos, como *marchante*, *mendicante*, *murria*, *racha*, etc., están consentidos en el léxico castellano y tienen origen latino, griego o árabe.

En conclusión, pues: Carriego, sin velar ninguna de sus muchas imperfecciones, nos ha dado en *El alma del suburbio* un trozo de vida, sentido de todo corazón y expresado con elocuencia, y eso le basta para ser un artista — un artista, sin más calificativo, — a cubierto de toda moda literaria y de los caprichos que, con las modas, cuando no son más que de cosa superficial, se suceden en los gustos de las gentes. Ha documentado una época y un medio, ha cogido lo humano en sí mismo: es perdurable.

NOTAS MARGINALES

LO ETERNO FEMENINO

Se han traído y llevado mucho estas palabras del "Fausto", con mil motivos diferentes, y yo no podría decir ya qué sentido tienen en boca de cada uno de los que las mencionan, ni siquiera en la del mismo Goethe. Feminidad es sentimiento sobrepuesto a lo racional; feminidad es corazón antes que intelecto; feminidad es biología, en una palabra, es decir, lo opuesto a la lógica, que constituye la esencia de lo masculino. Para mí, pues, lo eterno femenino es la eterna resignación.

Ningún poeta nuestro ha rendido al eterno femenino un culto más hondo que Carriego. ¿No os habeis fijado? Carriego, no tiene hombres. El motivo perenne de su canción, son las mujeres; mejor dicho: la mujer, encarnada en la figurita tierna, dulce, sufrida de la "costurerita que dió aquel mal paso".

Carriego, nos presenta a esta mujer en situaciones distintas que, en el espacio y en el tiempo, no po-

drían coincidir en una misma persona; pero el fondo espiritual más íntimo de cada una de esas situaciones, es idéntico en todas, de modo que pueden tomarse como emanadas de una sola alma. Ese fondo, como digo, es un constante silencio quieto (permítaseme la expresión), una resignación eterna ante los azares de la vida, así como si se hubiese nacido únicamente para ser blanco ajetreado de la adversidad, sin oponer resistencia.

Una vez, la mujercita es el "residuo de fábrica", aquella a quien, en plena juventud, el taller enfermó para siempre, y que ahora, maltratada hasta por los suyos, vemos

en esa oscura pieza donde pasa
sus más amargos días, sin quejarse. (1)

Otra vez, es la que ya tiene arrugas sin haber tenido novio, la que será "abuelita sin ser madrecita", "la que se quedó para vestir santos", ¿recordáis?, la que, después de sufrir aquellas "nerviosas esperas", permaneció

tan indiferente, que al día siguiente
ya no "había" nada, nada: solamente
húmedas las puntas de "su" delantal. (2)

Otra vez, es la que, al decir: "¡Por fin vino el novio!" — aquel novio de tan larga, de tan penosa espera, — todavía ha de llorar:

(1) "Resíduo de fábrica", de "El alma de suburbio."
(2) "La que se quedó para vestir santos", de "La canción del barrio."

Por fin vino el novio, y por fin
la última noche de novia.
Llegó pronto, ¿verdad? ¡Tan pronto!
Mañana, mañana... ¡Bah! ¿Lloras? (1)

¡Ah, el novio que llega tarde! Siempre llega con un déficit de emoción. — Otra vez, es la que regresa tarde y agitada. Hay algo en esta figura de Carriego que me conmueve y me subleva a la vez y que no acierto a explicarme con toda claridad. Conozco a esta morocha; la veo todos los atardeceres por Florida, por Corrientes, por Suipacha, saliendo de una de esas grandes tiendas donde es costurera o vendedora. Va de negro, camina ligerito, no sonríe, no mira a nadie al pasar. La he seguido. ¿Para qué la he hablado? Ya lo supondreis... Y no ha querido responderme. En la emoción de mis palabras, ha notado que podia quererla. Por eso no me ha respondido. Poco se ha hecho de rogar, en cambio, ante el otro que la ha "atropellado" — literalmente, — ante el que se le ha acercado con toda desenvoltura y la ha hablado con voz firme y quizá hasta le ha dicho alguna insolencia. Ese no la querrá jamás, no llegará a compadecerla, siquiera. Una noche, la hace torcer el camino; sube con ella a un automóvil; entran en una casa de zaguán alumbrado... Al rato, la vemos pasar sola, muy agitada, porque vuelve tarde a casa. ¿Que la ha burlado? Sí, seguramente; pero, preguntadle, y vereis cómo, burlada y todo, es al "sinvergüenza

(1) "Sola...", de "La canción del barrio."

que no la hizo caso, después", al que se siente atada. Parece como si las mujeres, al igual de los pueblos, necesitasen siempre el tirano que les dé pan y palo, para poder resignarse y desarrollar lo eterno femenino, que es — para decirlo de una vez — la falta de individualidad.

Pero no siempre la mujer de Carriego viste polleras: a veces, tiene pantalones, y todavía es mujer. Entonces, se llama el "hombre que tiene su secreto" o "el silencioso que va a la trastienda", tan dolientes y tan resignados en su dolor, como la costurerita engañada, como la familia ante el alejamiento de Caperucita, como el padre ante la ingenuidad del chico que pregunta: "cuándo será el regreso de la mamá". Nadie grita — ni hombres ni mujeres, ni chicos ni grandes; — nadie se rebela: todos sufren femeninamente, para su adentro. Y este eterno, femenino, es lo que da a los versos de Carriego ese hálito de tragedia sordo, estremecedor.

EL ALMA DEL TANGO

Se ha incorporado últimamente a las orquestas típicas porteñas, un instrumento de viento que llaman bandoneón. No podía haberse escogido instrumento más apropiado, ni comprendo cómo hemos podido pasarnos tanto tiempo sin él. Es el tango mismo; llora, se queja, se arrastra, como el tango, ligando unos a otros todos sus sonidos, sin gritos sin estridencias, y hasta en sus bajos de órgano se-

grado hay ese dejo de misticismo que el tango aun no había logrado expresar cumplidamente.

Sobre el altillo improvisado del café, cinco músicos dejan oir ahora el "Vea, vea" o "A la gran muñeca", o "A pan y agua" o "Don Esteban". Toca uno el violín, otro el piano, otro la flauta, otro la guitarra, otro el bandoneón. El violín, disuena constantemente: o es un quejido plañidero y gangoso de ciego, o una pirueta galante; en uno y otro caso, no es el arrabal porteño jamás. Yo espero que no tardará en desterrarse el violín del tango. Piano, guitarra y flauta, en cambio, lo interpretan con justedad. El bandoneón los acompaña y les da vida, llenando todos sus claros, suavizando sus involuntarios chillidos, sirviendo a los calderones, ligando las notas, atento como está siempre a unos y a otros, en medio de su aparente dejadez. Martillea sonoramente el piano, canta la flauta, la bordona de la guitarra marca el compás; en tanto, el bandoneón, va deslizándose por lo bajo, suave, melífluo, flexible, y unas veces parece que se deja ahogar adrede, y otras surge de pronto, lo mismo que un pecho que se dilata, avanza y se ofrece para cubrir a los compañeros amenazados. Cuando el bandoneón surge en la majestad de sus trompas que se hinchan, se le hace a uno que va a estremecer los aires con una imprecación; pero no haya cuidado; nunca se olvida de atemperar sus voces. Es un asomo el suyo, nada más, y en seguida desciende y se vuelve

a perder. Está perennemente sometido a la sordina en cierto límite.

Hay quien ve en el tango bulla y desborde de pasiones. Ni lo uno ni lo otro es verdad. Lo alienta una pasión honda, grave, pero una pasión que siempre se ve contenida. Si el tango bramara, dejaría de ser tango. El tango no grita jamás; como el bandoneón que lo expresa tan justamente, se desliza suave, casi ahogado, y tiene momentos en que parece que va a protestar enfurecido o a soltar las riendas a un regocijo estrepitoso; pero ni alcanza nunca el tono descompuesto de la embriaguez, ni nunca llega a rebelarse. Tanto en el dolor como en la alegría, guarda constantemente una discreta compostura, que es la más profunda resignación. Y yo siento palpitar en sus notas el alma del sur de Buenos Aires, que lleva sin escándalo penas y dichas. y en el sur de Buenos Aires, lo eterno femenino — la resignación eterna — que Carriego nos comunica en sus versos del arrabal.

LO PASADO QUE PERDURA

El arte, es retrogrado por excelencia. (1) Mientras la obra intelectual ha de bastarse a sí misma,

---

(4) A esta altura de mi trabajo, noto que quizá empleo la palabra "arte" con un significado muy personal. Es el que, siguiendo mis ideas estéticas, me he acostumbrado a darle, o sea: lo que no es ciencia, lo que no es obra intelectual, y en ello involucro lo que se dice poesía, drama. novela, cuento, etc. Acaso pudiera parecer más adecuado el término "poesía". No sé. En resumen de cuentas todo será cuestión de nombres.

y su propia lógica y consecuencia es su justificación, el arte — el arte que perdura, no el artificio, aquel en que palpita lo humano — debe estar atento siempre a la realidad; y mientras, por otra parte, la ciencia se adelanta a los hechos y hasta los fuerza, el arte los espera y aun desearía perpetuarlos en su expresión dada. Es como si el arte no tuviese ojos más que para lo pasado. Y ¿cómo no ha de ser así, si el arte es biológico principalmente?

En el siglo último, se desarrolló grandemente una especie de obras que llaman "de ideas" o "de tesis". Tales obras — debidas a hombres de indiscutible mérito, como Ibsen o Hauptmann en el teatro, Tolstoy o Dostoyevsky en la novela, Whitman en la poesía, y absolutamente predominantes en su época — perecerían negar ese reaccionarismo que atribuyo al arte. Dramas, novelas o versos en los que se sostenían y trataban de propagar las nuevas corrientes de ideas, no podrían ser tenidos por retrógados. No, por cierto; pero es que yo creo que todas aquellas producciones en que los grandes poetas, novelistas o dramaturgos del siglo pasado y de todos los tiempos llegaron a demostrar una tesis cualquiera, no son obras de arte; serán obras de filosofía, de sociología, de ciencia, como querais; pero de arte, sólo en la medida en que fallaron en su intento de predicación, esto es, en cuanto pueden pecar de reaccionarias. ¿Qué grande obra artística no es un lamento tácito por lo pretérito?

Esta condición retrógrada primordial, lo es en

grado sumo de la poesía criolla. No es que el autor se adhiera a la ideología que significan los hechos y las almas que van describiendo. Como artista, es imparcial y no hace más que describir, por más que, como marginalmente, los poetas criollos den siempre clara muestra de una honda nostalgia hacia lo que pintan como perdido o a punto de perderse en el suelo nacional. Pero, si el autor no se declara expresamente partidario del mundo y los hombres que pinta, en cambio los pinta de tal modo que, implícitamente, atribuye a su conjunto un sistema de vida digno de perpetuarse. *Martín Fierro* es la obra de arte argentina que con mayor claridad nos ofrece esta característica.

Creado en la Pampa un sistema de vida, la ciudad viene a introducirse en él un día y a desbaratarlo desde sus cimientos. La Pampa, es el campo argentino. Sus pobladores y creadores, quieren mantenerlo intacto, cerrado a las mudanzas de la civilización; pero la ciudad, más poderosa, lo invade y día a día va dominándolo. De esta lucha, fuerte y enconada desde sus comienzos, por la naturaleza misma de las cosas, surge *Martín Fierro,* que es, por eso, el poema de la absorción del campo argentino por la ciudad, el poema del hecho fundamental de la vida criolla, constituída por una perenne lucha entre el elemento nativo y la metrópoli. El gaucho, protesta, primero; pero, finalmente, se resigna y es vencido.

¿Es vencido? Para responder debidamente a esta

pregunta, habría que dejar transcurrir un centenar de años. Hace siglos, también el indio pareció sojuzgado; pero de aquella su gran resignación dolorida, supo sacar las fuerzas suficientes para resurgir, siquiera — como era natural y lógico — volviese a la vida en figura nueva, no en alma distinta. El gaucho, que es una de esas nuevas formas del alma aborigen, también se resignó en el combate; pero hay algo esencial del alma de ese gaucho que, al entregarse a la ciudad conquistadora, la conquistó asimismo. Por los arrabales de Buenos Aires, hacia el sur, se ha metido en la ciudad un aura pampeana que talvez algún día llegue a soplar hacia el norte con el mismo cálido aliento del indio rebelado. La pugna entre los elementos nativos y la metrópoli, sigue siendo hoy la de hace siglos.

Tuvo, pues, la resignación del gaucho, su poeta: Hernández; la resignación del suburbio porteño, que lleva latente en sí un hálito del alma gaucha, lo tuvo también: Carriego. Más artista que Hernández (y uno y otro más que Almafuerte, que es demasiado intelectual), Carriego se nos aparece aún más objetivo y, por así decirlo, más cruel, pues no nos oculta en su obra la faz mala — que también tiene, en sus bondades — del momento bonaerense que le da inspiración; pero, su objetividad misma da una vida poderosa a ese momento, y, con la vida — es claro — un alma: el alma del tango, esa alma resignada siempre que alienta en sus versos.

INDICE